



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2020.

Devedesete
u hrvatskoj
dramskoj
književnosti
i kazalištu

PRVI DIO



Ruben Radica – Jure Kaštelan, *Prazor*,
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1991., foto: S. Novković.



Od utemeljenja 1987. godine, Krležini dani u Osijeku otvoreni su različitim pristupima i tumačenjima dramske književnosti i kazališne umjetnosti, podjednako se revno zalažući i za pluralitet znanstvenih interpretacija i za spajanje teorije i prakse, kako u sklopu znanstvenoga skupa tako i u sklopu popratnih događanja kao što su izvedbe predstava, izložbe i predstavljanja najnovijih teatroloških izdanja. ...



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2020.

DEVEDESETE U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU, PRVI DIO



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU

UTEMELJITELJ

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

SUUTEMELJITELJI

Filozofski fakultet, Osijek

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb

POKROVITELJI

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za književnost, Zagreb

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek



HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI, ZAGREB
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU
FILOZOFSKI FAKULTET, OSIJEK

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2020.

Devedesete u hrvatskoj dramskoj
književnosti i kazalištu

PRVI DIO

PRIREDILA
Martina Petranović



Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
Filozofski fakultet, Osijek

ZAGREB – OSIJEK 2021.

ODBOR KRLEŽINIH DANA

Petra Bernarda Blašković, Antonija Bogner-Šaban,
Ana Lederer, Martina Petranović, Robert Raponja,
Ivan Trojan, Boris Senker (O. D. Predsjednika),
Dražena Vrselja

RECENZENTI

Branko Hećimović
Pavao Pavličić

UREDNIŠTVO

Ana Lederer, Lucija Ljubić, Martina Petranović,
Boris Senker



OBJAVLJIVANJE OVE KNJIGE POTPOMOGLI SU
Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske
i Zaklada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2020.

Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu

PRVI DIO

Sadržaj



- 11 Pavo Marinković
(Ne)sretne slučajnosti
- 18 Iva Hraste Sočo
Uloga nacionalnih kazališta u kontekstu razvoja identiteta nacije
- 30 Dubravka Crnojević Carić
Slavonska Judita
- 43 Boris Senker
Redateljske poetike u devedesetima
- 64 Martina Petranović
Izvedbeni prostori i hrvatsko kazalište u devedesetima
- 84 Livija Kroflin
Izazovi devedesetih u hrvatskim kazalištima lutaka
- 97 Maja Đurinović
Devedesete u plesnoj grani hrvatskoga kazališta: važni događaji, novi smjerovi i stare tendencije
- 108 Suzana Marjanić
Dva kontraposta na Džamiji (Dom HDLU) – izvedbene devedesete veterana hrvatskoga performansa Tomislava Gotovca aka Antonia G. Lauera
- 123 Agata Juniku
Montažstroj – 30 godina mimoilaženja s hrvatskim teatrom
- 138 Una Bauer
***Ispovijedi* (1999.): kultura ispovijedanja, disciplinarne kazališne prakse i komunikacija neizrecivog**
- 159 Višnja Kačić Rogošić
Schmrtz i dadaizam
- 178 Ana Lederer
Kazališno upravljanje u devedesetima
- Marijan Varjačić
Devedesete kroz sitnozor – varaždinsko kazalište (1990. – 2000.)
- 204 Ivan Bošković
Splitske kazališne devedesete u ogledalu kritike Anatolija Kudrjavceva

218	Ivan Trojan Osječko kazalište u devedesetima
232	Ana Gospić Županović Razvoj i značajke izvaninstitucionalne kazališno-izvedbene scene u Zadru u devedesetima
242	Robert Raponja Istarsko narodno kazalište u devedesetima
249	Adriana Car Mihec i Iva Rosanda Žigo Drama i kazalište u riječkim književnim časopisima
267	Lucija Ljubić Suvremena hrvatska drama i kazalište u časopisnoj periodici devedesetih
275	Viktoria Franić Tomić i Mislav Brumec Časopis <i>Plima</i> i njegov utjecaj na hrvatsku dramsku produkciju i kazalište devedesetih godina 20. stoljeća
291	Mirna Sindičić Sabljo Bernard-Marie Koltès u hrvatskom kazalištu devedesetih godina 20. stoljeća
313	Kristina Peternai Andrić i Ivana Žužul Nevidljiva ekonomija reprezentacije transgresivnih ženskih identiteta u <i>Groznici</i> Ivana Vidića
328	Mira Muhoberac Glumci Mladen Budišćak i Darko Ćurdo
340	Prilozi Martina Petranović
341	Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2020.
344	Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2020.
350	Predstavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku 2020.
352	Izložba na Krležinim danima u Osijeku 2020.
354	Vanja Budišćak Kazalo imena

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2020.

Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu

PRVI DIO

Pavo Marinković

Zagreb, Beč

(Ne)sretne slučajnosti

Postaje li se pisac slučajno? Ili je to dio nečeg određenog u djetinjstvu, ili čak možda zapisano u zvijezdama? Dio nekog dara koji nije ni potrebno osvijestiti jer je, podrazumijeva se, oduvijek bio tu?

Kao dječaka u formativnim godinama rijetko me mogla uzbuditi posebno lijepa rečenica. Je li to nedostatak pjesničkog dara ili prkos uzvišenosti, kojoj nikad nisam težio, koja je zapravo bila meta zafrkancije, a to je ostala, nadam se, i danas. Na školskim sam se satima hrvatskog često dosađivao. Doduše, neke sam stvari volio, ali rijetko ono što se od nas tražilo – dosadnu lektiru.

Umjesto lijepih rečenica ja sam tražio katarzu, iako tada nisam znao da se tako zove, neopipljivo ganuće koje našem srcu može učiniti ljepota. Do tog sam osjećaja dolazio u knjigama, nešto češće u kinu, a u mrskom kazalištu gotovo nikad.

Sve je dakle jasno. U mom se slučaju radi o čistoj slučajnosti. Stjecaju (ne)sretnih okolnosti. O nečemu što je slučajno otkriveno, i to kada sam prestajao biti tinejdžer.

Akademija

I onda se dogodila Akademija i neuspješni jednogodišnji pokušaj studija filmske režije. Koji se završio padom na prvoj godini i gubitkom prava na studij. Nije da su mi dobro željeli profesori koji su mi priopćili da moji talenti vjerojatno leže negdje drugdje. I tako mi, ni krivi ni dužni, napravili uslugu.

Zvonimir Berković, profesor scenarija, uvjerio me da izvjesnog talenta imam i da moram ostati na školi. Na studiju dramaturgije. Među gospodom, kako je rekao. Nisam točno znao što time misli jer su meni tada za neke profesore filma svi bili gospoda. Nakon položenog prijemnog ispita tadašnji dekan, profesor Batušić, pozvao me u svoj kabinet. I danas se kristalno jasno sjećam njegovih riječi: „Mladi kolega, vi o kazalištu pojma nemate. Tu vam je popis dramske literature koju morate savladati ako mislite završiti godinu.“ I tako sam krenuo u svladavanje kazališta.

Ivan Kušan bio mi je prvi i jedini profesor kazališnog dramskog pisma. Davao nam je promišljene zadatke nikad ne precjenjujući naše životno iskustvo, a ne podcjenjujući maštu. Prvi zadatak bio je kazališna adaptacija Gogoljeve priče *Nos*. Zanimljivo iskustvo jer Gogolj je bio rijetki klasik s kojim nisam bio na ratnoj nozi. Struktura pripovijetke bila je jednostavna, ali meni je trebao razlog. Zašto baš nos? I našao sam ga. Svim sam karakterima udijelio velike klaunovske nosove, dok je koleški asesor Kovaljov, taj koji se jednog jutra probudio bez nosa, jedini imao posve normalan ljudski nosić.

Imam osjećaj da od svojih profesora nisam naučio ništa. A opet, naučio sam mnogo. Naučio sam vjerovati mašti i instinktima. A bolje, izgleda, ne može. Studij dramaturgije bio je tada prostor goleme slobode i druženja s pametnima. Ranko Marinković je bio profesor koji me posebno volio. I ja njega. Uz Hamsuna i Salingeru, bio mi je najdraži pisac. Nespojivi trio.

Nikad neću zaboraviti njegovu reakciju nakon što je pročitao moj prvi dramski pokušaj. Zvao se *Kokošari* – bila je to satira koja je ismijavala stupove tadašnjeg društva, narodnooslobodilačku borbu, a s njim i partizansko kazalište. *O tempora, o mores*.

Ideološki sukob među partizanima optuženima za krađu kokoši razrješava, slično *Hamletu*, duh pojedene kokoši.

Nakon što je pročitao moj dramski prvijenac, konspirativni i uvijek preplašeni profesor povjerio mi je da ga je drama jako nasmijala, ali mi je savjetovao da je ne pokazujem nikome. Mogao bih, naime, nagrabusiti.

U *Kokošare* sam prvi put ubacio elemente proživljenog, inspirirane služenjem u JNA koju sam lakoćom pretvorio u NOB. Moje jedino gorko životno iskustvo, osim studija režije. Tada sam stvarno bio impresioniran ljudskom glupošću, ali i fanatizmom svojih oficira. Sjajni modeli za klaunove, opasne klaunove, kako će život poslije pokazati.

Gdje si bio, što si čitao

Dakako, morali smo čitati ono što smo čitati morali. Da bi položili ispite. Ali čitali smo i neke druge stvari. A i gledali dosta toga.

Moj pokojni otac, profesor filozofije, u šali je rekao da su na mene više utjecali montipajtonovci i *Alan Ford* nego ozbiljna literatura. Možda je imao i pravo.

U nedostatku životnog iskustva, vježbe na Akademiji pokazale su se blagorodnima za istraživanje tzv. postmodernog satiričnog izraza. Od Ibse na preuzetu opterećenost vlastitim genima i obiteljskom prošlosti, u *Glembajevima* je Krleža doveo do vrhunca. A meni se tada činilo da je vrhunac bio i premašen.

Tu obiteljsko-nasljednu teoriju pokušao sam kao bezobrazni student i ja dovesti do novog vrhunca u spisateljskoj praksi, pa sam, inspiriran

Glembajevima, napisao *Klempajeve*. Potežući svoje klempave uši, protagonist drame, slikar Leo Klempaj, očajan gleda u svog oca robovlasnika i u dva njegova nesretna ušesa te ponavlja mitsku rečenicu obiteljskog prokletstva: „Zar ne vidiš da sam i ja Klempaj?”

Takvo antikrležijanstvo dopalo se i mojim profesorima, zadržim krležijancima. I upravo zato je Akademija bila dobra. Zbog toga sam dobio i svoj prvi posao, doduše nikad plaćeni. Georgij Paro želio je da se pridružim dramaturškom timu njegovih i Krležinih *Zastava*.

Kraj osamdesetih

To se sve događalo u drugoj polovini osamdesetih. Političke kontrole na Akademiji nije bilo. Na TV-u subverzije koliko želite (od Monthyja Pythona i *Crne Guje* do raznih čak i reportažnih emisija gdje su nekoć sumnjivi ljudi postali poželjni sugovornici), pojavila se Neue Slowenische Kunst, putovalo se na predstave u Ljubljani i Maribor. Ja baš i ne, čekao sam da predstave dođu k nama.

Vidio sam nekoliko uistinu dobrih. Možda danas više i ne bi bile toliko dobre, ali su za mene napravile ono što su trebale. Izvršile utjecaj: Tauferovo *Kraljevo* u Rijeci, njegov *Odisej i sin ili svijet i dom* iz Slovenskoga mladinskog gledališta, ponovljen u Zagrebačkom kazalištu mladih; Faričev *Mali princ*, Parova *Zajednička kupka* i već spomenute *Zastave*. Kazalište je u tom trenutku postalo važnije od filma – ludistički, nerealan, subverzivni, ironijski pogled na svijet bio mi je mnogo bliži od ulaštenih američkih produkcija Simpsona i Bruckheimera ili hrvatskog filma, ideološki oslobođenog, ali vođenog prejakom željom da ispravi povijesne nepravde. Moja hrana tada su bili Taufer i Pajtoni, a ne *Sokol ga nije volio* ili *Život sa stricem*.

Radio 101 izveo mi je prvu radiodramu, a Omladinska televizija tada je bila u osnivanju. S obzirom na ideološke subverzije, čak mi je prišao jedan studijski kolega te pitao postoji li u mene interes da se pridružim Programu religije OTV-a. No ubrzo su za to pronašli mnogo prikladniju osobu.

Filip Oktet

U kontekstu svih tih događaja profesor Zuppa nam je, osim svojih esejističkih zadataka, počeo davati i one iz praktične dramaturgije blago zadirući u Kušanov teritorij. Meni to nije smetalo jer Zuppa je bio drukčije impostiran od ležernog i benevolentnog Kušana. Pred kraj druge godine dao nam je zanimljiv zadatak.

„Uzmite Sofoklovog *Filokteta* i napišite novi kraj.”

Kad sam pročitao *Filokteta*, jedino što nisam poželio mijenjati bio je kraj. I tako sam napisao *Filipa Okteta*. Ta studentska vježba svidjela se svi-ma, osim profesoru Švacovu, koji je gundao da mu ne sviđa ni Müllerov

Filoktet, pa gdje će mu se onda svidjeti moj. Pretvorio sam Filoktetov čudotvorni luk u čarobnu trubu, a njega u uvrijeđenog umjetnika, vojnog muzičara koji je umjesto ratnih koračnica počeo svirati duševnu glazbu, onu koja spušta borbeni moral vojske. Igrao sam se jezikom i pustio luđaka da govori onako kako luđaci govore. Prvi put sam imao svog protagonista, onog koji će se u nekim varijantama i kasnije pojavljivati i u dramama i u filmovima. Sve su to valjda meni poznati tipovi, nesigurni senzibilci, na tren pokleknuli, koji u borbi za vlastitu sreću posežu za nekim ne baš moralnim sredstvima, ali ih u svemu tome publika voli te se uz njihov šarm i identificira. Imao sam više sreće nego pameti što je Žarko Potočnjak pristao igrati glavnu ulogu u &TD-ovoj predstavi s kojom je kao redateljica debitirala i Snježana Banović. *Filip Oktet i čarobna truba* bio je moj prvi javni uspjeh.

Dugo nisam znao tko je bio zaslužan za tu prvu šansu. Dao mi ju je Miro Gavran, tadašnji direktor &TD-a. Naravno, bio je sretan što pišem manje hermetično od nekih svojih kolega, ali tek sam poslije saznao tko je Gavranu uturio moj tekst. Bio je to moj čuvar, profesor Batušić, koji mi je nakon prijemnog ispita iskazao opreznu dobrodošlicu.

Premijera iz ožujka 1991. godine, u osvit rata, prošla je možda i nedovoljno zapaženo, ali kad se Žarko Potočnjak sa svojim ratnim iskustvom godinu dana kasnije vratio u grad, obnovljena predstava dobila je drugu dimenziju. Prepao sam se toga što sam napisao, u jednom sam se trenutku osjetio i profiterom. Rat je pomogao predstavi, a negdje u isto vrijeme to su prepoznali i Srbi. Od početka rata *Filip Oktet* je bio prvi hrvatski tekst odigran u Srbiji, igrali su ga oni kojima su trebali glasovi protiv rata.

Tri postmoderne drame

Do diplome na Akademiji napisao sam još dvije drame, obje su dobile Nagradu Marin Držić – *Disamenina čast*, objavljena u *Novom Prologu* te izvedena tek pred nekoliko godina u austrijsko-hrvatskoj koprodukciji. Neki vele da je to najbolja drama iz moje postmoderne, čitaj početničke faze, ali nikad nije bila odigrana, što zbog početka rata, velike glumačke podjele, što zbog moje ohole pasivnosti. Dramu je opet inicirao Zuppa dajući mi bubu u uho da napišem nešto o nekoj starogrčkoj krčmi po kojoj hodaju otkačeni tipovi. I to negdje u doba Trojanskog rata.

Nesretna ljubavna priča inicirana okladom bogova koji upravljaju njihovim jednim životima. Sve puno šarmantnih budala, kao iz TV serija, uglavnom onih iz rata, ali možda i s mirisom ovog našeg, koji se prijeteci nemilice približavao.

Diplomirao sam dramom *Glorietta*, koju sam počeo pisati krajem 1991. i koja je direktno vezana za rat. Događa se u cirkusu, na okupiranom teritoriju.

Glorija je fatalna cirkuska trapezistica koja zahtijeva od dvojice svojih udvarača, senzibilnog klauna Petruške i sirovog bacača noževa Gustava, da izvrše atentat na neprijateljskog prefekta koji dolazi u posjet cirkusu. Nakon što nitko od njih ne poćini atentat, Glorija s mrskim neprijateljem odlazi u novi život.

Inicijalnu ideju da smjestim komad u cirkus za vrijeme rata dao mi je Petar Većek. Predstava je igrala u &TD-u, nažalost vrlo kratko; ali krivnja nije bila niti na redateljici, a nadam se niti na tekstu, nego na nesretnom stjecanju okolnosti. Radilo se i o mojoj pogrešnoj procjeni. Komad se mogao igrati i u Zagrebačkome kazalištu mladih, ali ja sam tada želio biti lojalan &TD-u.

Glorietta je bila moj najtmurniji komad koji sam napisao, ali nije bila lišena humora. Ali to da je bila napisana u trenucima početka rata i okupacije – da se osjetiti. Ispituje muževnost, nemoć, kukavičluk, lojalnost, sebičnost...

Početakom devedesetih proćitao sam knjigu Leszeka Koćakowskog *Ključ nebeski* koja me približila starozavjetnim pričama i na svojevršni dijalog o vjeri, o instituciji, o državi; a sve to kroz mitove koji dodiruju hrvatsku stvarnost.

Prvotna ideja bila je napisati farsićnu trilogiju o odnosu Sotone i Jahve kroz tri priće o stvaranju izabranog naroda – Abrahamu, Jobu i kralju Solomonu. No, kako sam se klonio pretjerane ambicioznosti, na koncu sam odustao i napisao samo *Sulumov kraj*, gdje cijeli narod ispašta zbog toga što samozaljubljeni bog žrtvuje cijeli odabrani narod zato što ga je njegov podanik kralj Sulum, zbog slične megalomanije, izdao. Bila je to farsa o narcizmu i demokraciji, o kultu lićnosti, tako da je u *Glasi koncila* netko napisao da je praižvedba drame jednaka zabijanju crvene zastave na Marjan. Ono u ćemu su pogriješili jest da se ne radi o nimalo pamfletićnoj drami nego o tekstu koji je ismijavao ljudske slabosti te o ljudima koji su nesposobni snaći se u paradoksima vremena u kojem živimo. *Sulumov kraj* je bila ambiciozna predstava, ćak i preambiciozna za moj ukus. Dramski tekst se paralelno odvija u Eden baru, gdje svoje razmirice, svađe i oklade dogovara ju Jahve i Sotona, da bi potom te iste rješavali na Zemlji, u narodu kojim vlada kralj Sulum. Redateljica je scene u Eden baru režirala briljantno, ali je u drugom estetskom ključu prišla scenama koje su se zbivale na zemlji. Mislim da to nije bio najsrećniji pristup jer se *hamletizirala* potencijalno ludiććka predstava koja je dobila direktan politićki prizvuk.

Nakon što je predstava otvorila Marulićeve dane, prišao mi je Leo Katunarić, tadašnji ravatelj Zagrebaćkoga kazališta mladih, s idejom da narući dramu od mene. Ali nikakve postmoderne zafrkancije na koje je i sam bio slab. Želio je narućiti dramu o Hrvatskoj danas.

Dom od kiše – kraj devedesetih

„Dosta eskapizma!“, rekao sam sam sebi.

Tada sam već par godina radio u Dramskom programu HRT-a i težio nečem što možemo zvati realističnim iskazom. Duhoviti „V“-efekt mojih ranijih radova nije me više zadovoljavao, a i život je postao ozbiljniji. Netko bi rekao da sam sazrio. Otkrio sam tijekom života u Austriji i jednog pisca čiji me stil inspirirao i fascinirao. To je bio Thomas Bernhard. Što me kod Bernharda fasciniralo?

Ponajviše ambivalentni karakteri koji kod čitatelja izazivaju nesigurnost, stavljaju ga u emotivni vrtlog nestabilnosti, neočekivanosti. Opis provincijalnog svijeta iz povišenog realizma, zahvaljujući karakterima većim od života, prerasta u svojevrsni teatar apsurdna. Te sam drame možda i pogrešno nazvao dramama „izvedenog apsurdna“. Bernhard je uza sve to i genij jezika. Možda i pod njegovim utjecajem koncipirao sam svoju sljedeću dramu, *Dom od kiše*. Ali to, naravno, nitko nije prepoznao.

Lucijan Kraljević je hrvatski pjesnik, možda i disident, neostvaren umjetnički, ali i ljudski. Nakon dugogodišnjeg izbjivanja vraća se u svoj dom da bi konačno domovini naplatio svoju patnju i talent. Sve, naravno, završava fijaskom, uz nefunkcionalnu obitelj, u njegovom zagrebačkom domu koji neprestano prokišnjava.

Dom od kiše vjerojatno je moj najslojevitiji tekst. Odigran je u Zagrebačkom kazalištu mladih u režiji Marina Carića, koji je nedugo potom preminuo.

Dom od kiše nije polučio uspjeh kako sam se nadao. Uvrijedili su se neki koji su me optužili da se izrugujem onima koji su ionako dovoljno patili u prošlim vremenima. Optužili su me i s druge strane. S lakoćom su izjavili da sam napisao antisemitsku dramu. Moj problematični protagonist naime govori protiv Židova, iako potom priznaje da ih je financijski iskoristio i prevario. *Dom od kiše* je imao nekolicinu štovatelja, i to su redom bili pametni ljudi, ali sreće nije bilo. Možda sam ja dramu precijenio, ili je vrijeme bilo pogrešno, a možda čak i očekivanja publike odabranog kazališta. Publika Zagrebačkoga kazališta mladih je više mladenačka i manje građanska od Gelline. Opet možda moja kriva procjena.

Na *Dom od kiše* i danas gledam kao na nepravdu. I tu se možda dogodio trenutak kad sam se odlučio pomalo povući iz kazališta. Filmske je publike mnogo više, ulozi su također veći, a gledatelji ne moraju nužno razumjeti jezik na kojem pišete. Nakon *Doma od kiše* napisao sam još dvije drame.

Izraziti sebe

Jesam li prestao biti pisac? Mislim da nisam. Iako sam danas možda više nešto drugo.

Napisao sam još dvije drame, *Dnevnik učitelja plesa* i *Tri mature*, ali napisao sam nekoliko filmskih scenarija na koje sam ponosan. Drugačiji je to posao, rudarski, za koji je potrebna golema količina zanata, ali i discipline te vizualnog dara.

Tako da svoju potrebu za realizmom, bilo poetskim bilo nekim drugim, utažujem filmom. Kazalište je uvijek talac mode, naročito tamo gdje smo ograničeni malobrojnošću publike. Kazalište oponaša estetske običaje vremena. Ne teži identifikaciji publike s karakterom nego mnogo više s idejom. A onda lako postaje pamfletsko.

Tako da danas katarze tražim negdje drugdje. A možda, kad se jednom opet promijene običaji, možda se vratim teatru.

Iva Hraste-Sočo

Odsjek produkcije, Akademija dramske umjetnosti, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Uloga nacionalnih kazališta u kontekstu razvoja identiteta nacije

UDK 792(497.521.2):323.1

Sažetak: U radu će se analizirati uloga nacionalnih kazališta u procesima formiranja nacionalnih identiteta te razmatrati kazalište kao mjesto zrcaljenja društvenih promjena. Uz navođenje primjera iz međunarodnog konteksta, usporedit će se repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu u drugoj polovici 19. stoljeća i njegova nacionalna odrednica s formiranjem repertoara u hrvatskim nacionalnim kazalištima devedesetih godina 20. stoljeća, posebice glazbenoscenskog segmenta. Razmotrit će se uloga glazbenog kazališta u procesima oblikovanja identiteta u navedenim razdobljima stavivši u suodnos političke okolnosti u trenutku nastanka prve hrvatske opere i oblikovanja glazbenoscenskog repertoara hrvatskih nacionalnih kazališta devedesetih godina 20. stoljeća.

Ključne riječi: nacionalna kazališta; nacionalni identitet; glazbenoscenski repertoar; Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

The role of national theaters in the context of national identity formation

Abstract: The paper will analyse the role of national theatres in the processes of forming national identities and consider theatre as a place of reflection of social change. With international examples, the repertoire of the Croatian National Theatre in Zagreb in the second half of the 19th century and its national determinant will be compared with the formation of the repertoire in national theatres in Croatia in the 1990s, especially with regard to their music segment. The role of music theatre in the processes of identity formation in these periods will be considered, putting in relation the political circumstances at the time of composing the first Croatian opera and the formation of the music repertoire in the national theatres in Croatia in the 1990s.

Keywords: national theatres; national identity; music repertoire; Croatian National Theatre in Zagreb

► Stavljajući u isti kontekst pojam nacionalnog identiteta, posebice njegova kulturnog segmenta i kazališne umjetnosti, pokazat će se mogućnosti reflektiranja identitetskih obilježja i promjena referirajući se na ulogu nacionalnih kazališta u procesu redefiniranja identiteta nacije. Povijesnim pregledom pozicije nacionalnih kazališta u formiranju nacionalnih identiteta u hrvatskom i globalnom kontekstu stavit će se naglasak na Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu u drugoj polovici 19. stoljeća, kad je repertoar bio zasnovan na izraženoj nacionalnoj vertikali, što je pridonosilo ideji o ulozi kazališta u razvoju i očuvanju nacionalne kulture i identiteta, te usporediti s formiranjem glazbenoscenskog repertoara u hrvatskim nacionalnim kazalištima devedesetih godina 20. stoljeća. Prilikom analize područja glazbenoscenske umjetnosti u oba razdoblja povući će se paralela između stvaranja prve hrvatske opere i formiranja repertoara glazbenog kazališta u Hrvatskoj devedesetih godina 20. stoljeća. Apostrofiranjem glazbenog kazališta ukazat će se na koji je način ono bilo korišteno u nacionalnim identifikacijskim procesima te analizirati utjecaj društvenih okolnosti za vrijeme i nakon Domovinskoga rata na hrvatski kazališni život.

Nacionalni identitet predstavlja osobnost i prepoznatljivost države ili nacije u međunarodnom okruženju, a specifičnosti određuju karakterističnost identiteta određene nacije kojom je moguće brendirati je u globalnom okruženju. Također, tvori sinergiju različitih identiteta koji se homogeniziraju u zajednički pojam nacije, a nije rijetka pojava da se tradicija i običaji sažimaju i prenose u kolektivnu memoriju. Marion Knapp drži da identitet nastaje u interakciji pojedinca i društva, da označuje uvijek nešto promjenjivo, podložno procesima promjene, uključujući i stalne socijalne promjene (M. Knapp, 2005: 31). Upravo je stalna promjena imanentna pojmu nacionalnog identiteta; smatra se kako nacionalni identitet nije u svim svojim razvojnim fazama jedinstven već je podložan stalnoj promjeni svojih odrednica (I. Hraste-Sočo, 2013: 18-19). Važna je uloga kulturnog identiteta svake nacije u procesima postizanja međunarodne prepoznatljivosti neke nacije. Kultura nekog društva u cjelini neodvojiva je od pojma identiteta, a često je poimamo kao vanjski izričaj identiteta. Tako Manuel Castells smatra da je identitet proces stvaranja smisla na temelju kulturnog atributa kojemu je dana prednost u odnosu prema drugim izvorima smisla (M. Castells, 2002: 16). Zbog svojih atributa karakterističnosti, kulturu je gotovo nemoguće oponašati. Autentičnost predstavlja važnu okosnicu u prepoznavanju određenosti nekog nacionalnog identiteta u globalnom okruženju.

Promjenjivost nacionalnih identiteta, posebice kulturnog segmenta, uzrokovana je kako dijalektičkim društvenim procesima tako i utjecajima iz šireg okruženja (I. Hraste-Sočo, 2020). Thierry Verhelst upozorava kako se identitet, kao i kultura, konstantno razvija i dio je kompleksne cjeline gdje su ekonomski

čimbenici i odnosi moći u interakciji. Ukazuje i kako je identitet priča koju pričamo sebi i ostalima te da je djelomično realna, a djelomično izmišljena i subjektivna (nav. prema: N. Švob-Đokić, 2001: 5-7).

Kazalište je, po svom habitusu, pogodan medij za odražavanje identitetskih obilježja i promjena, posebice kroz prikazivanje nacionalnih agendi u vremenima intenzivnih kulturnih promjena i repozicioniranja. Slijedom te činjenice, nacionalnim je kazalištima, u povijesti, često bila svojstvena i kulturno-politička uloga. Nadine Holdsworth ističe: „Kazalište ima potencijal ne samo reflektirati događanja u naciji nego i kroz svoju diksurzivnu, imaginativnu i javnu ulogu doprinositi stvaranju nacije kroz poticanje kulturnog diskursa, reprezentacijskih mogućnosti i priča koje odluči ispričati.“ (N. Holdsworth, 2010: 80-81) Hrvatsko kazalište paradigmatički je primjer takve uloge koju kazalište preuzima slijedom političkih kretanja u društvu 19. stoljeća. Poznato je kako je intencija Hrvatskoga narodnog preporoda bila probuditi nacionalnu svijest hrvatskog naroda u Habsburškoj Monarhiji. U toj nakani posebno je bila važna afirmacija hrvatskog jezika, pri čemu je možda i krucijalnu ulogu odigrala kazališna umjetnost. Nikola Batušić ukazuje: „Novo građanstvo, što će se početi okupljati oko ilirskog programa, prvi put nakon dvije stotine godina ne gleda na kazalište kao na moralno-popravni zavod, kakvim ga je, usprkos svojim liberalnim nazorima, smatrao još i biskup Vrhovac. Ta nova građanska klasa postala je temeljem za sveukupna preporodna stremljenja, među kojima je kazalište, posve razumljivo, zauimalo vrlo značajno mjesto.“ (N. Batušić, 2019: 208) Dodatno ističe kako je u tom povijesnom razdoblju hrvatsko kazalište postalo neodvojivim dijelom politike radi etabliranja nacionalne ideje (N. Batušić, 1992: 27).

Nacionalna kazališta crpe svoje utemeljenje, uz umjetničke razloge, i iz želje osnivača za stvaranjem platforme pomoću koje bi političke poruke lakše doprle do stanovništva. Poznata je Schillerova teza o korištenju nacionalnih kazališta u političke svrhe: „Kad bi u svim našim predstavama postojala jedna glavna struja, kad bi naši pjesnici postigli dogovor i stvorili čvrst savez za ovu konačnu svrhu – ako je čvrst odabir vodio njihov rad i njihovi se kistovi posvetili samo nacionalnim pitanjima – jednom riječju, kad bismo imali nacionalnu pozornicu, postali bismo i nacija.“ (S. E. Wilmer, 2008: 15)

Pojam nacionalnog kazališta utemeljen je u 17. i 18. stoljeću, posljedično nastojanjima vladajućih struktura u komuniciranju političkih poruka radi održavanja vlasti. Težnje takvog karaktera često su spominjane u njemačkim krajevima, posebice za vrijeme stvaranja nacionalne države u 19. stoljeću. Ujedinjavajuće sredstvo u postupcima nacionalne homogenizacije često je bila kultura, a posebno kazalište. Peter M. Boenisch ističe kako je njemačko kazalište, umjesto da na sceni kao kulturna institucija predstavlja naciju i njezin identitet, ustvari u mnogočemu nacija. Apostrofira kako se njemačko kazalište,

daleko više nego u drugim zemljama, nalazi u samom srcu samorazumijevanja nacije kao svojevrсна nacija kulture (*Kulturation*). Kritički ističe kako je u komentiranju nacionalnih pitanja njemačko kazalište, često na kontradiktorne načine, karakterizirano kao distancirano (nav. prema: N. Holdsworth, 2014: 146). Autor također smatra kako je i u današnje vrijeme vidljiv utjecaj kazališne umjetnosti na društvena događanja u Njemačkoj. Ukazuje kako, unatoč smanjenjima proračuna i novim digitalnim tehnologijama, njemačka kazališta ne napušta njihova vjerna publika (nav. prema: N. Holdsworth, 2014: 148).

S druge strane, prisutna su i kritička bavljenja fenomenom stvaranja nacije kroz kazališni sustav, poglavito u smislu svojevršnog ekskluziviteta, tj. diskriminacije dijela populacije. Tako njemački redatelj Volker Lösch zasniva svoj rad na sustavnoj socijalnoj i kulturnoj isključenosti unutar kazališnih institucija u Njemačkoj kao jednoj od najbogatijih europskih zemalja. Njegove produkcije čini opipljivim široka praznina koja razdvaja „ljude“ kao apstrakciju koja razlikuje naciju od „naroda“ (nav. prema: N. Holdsworth, 2014: 152).

Marilena Zaroulia na primjeru predstave *National Hymn* u izvedbi Theseum Ensemblea progovara o ulozi teatra u identitetskim procesima kazavši da je, proširujući prethodni rad ansambla na kor, osobito u starogrčkoj drami, izvedba istraživala kor u suvremenom postavu koristeći ga kao sredstvo kazališnog pregovaranja zajedništva. To zajedništvo – stvarno ili zamišljeno – smatralo se ključnim obilježjem nacije, te autorica citira definiciju „zamišljene zajednice“ Benedicta Andersona: „Pripadnici čak i najmanje nacije nikada neće upoznati većinu svojih sunarodnjaka, susresti ih ili čak čuti za njih, ali u mislima svakoga od njih živi slika njihova zajedništva.“ (nav. prema: N. Holdsworth, 2014: 201) Smatrajući potenciranje uloge kazališta u procesima stvaranja nacije pretjeranim, Zaroulia se poziva na teze Erin Hurley, koja predstavlja novu metodologiju u obradi povezanosti kazališta i nacije u smislu mogućnosti identificiranja izvedbe s nacijom bez identificiranja s nacionalnim (nav. prema: N. Holdsworth, 2014: 202). Jukstapozicionirajući dvije predstave koje se bave sličnom temom, ali iz različitih očista, *National Hymn* Theseum Ensemblea i *Orestiju* Grčkoga nacionalnog kazališta, Zaroulia ukazuje kako je propitivanje uloge kazališta u identitetskim procesima aktualna tema i u današnje vrijeme.

Pri pokušaju stvaranja nacionalne tvorevine na hrvatskim prostorima također se koristila kazališna umjetnost, što je posebno vidljivo pri nastojanjima formiranja nacionalnog kazališta. Batušić ističe: „Tražeći svoju državnost, odnosno boreći se za nju u okvirima Austro-ugarske ili ranije Austrije, oni u velikim, vizionarskim, ali i teško ostvarivim planovima svojih preporoditelja sredinom XIX. stoljeća, pridaju kazalištu aureole narodnosnog hrama.“ (N. Batušić, 2019: 239)

Važnost repertoarne odrednice vidljiva je na primjeru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu u tom razdoblju – bila je zasnovana na izraženoj

nacionalnoj vertikali, što je pridonosilo ideji o ulozi kazališta u razvoju i očuvanju nacionalne kulture i identiteta. Budući da je fokus ovog rada na primjerima korištenja glazbenoscenske umjetnosti sagledane iz očista stvaranja nacionalne države, ukazat će se na njenu ulogu pri nastajanju hrvatskoga glumišta.

Otegotna okolnost pri stvaranju stalnoga opernog ansambla bila je, povrh svega, nepostojanje ključnog pokretača do povratka Ivana pl. Zajca u Zagreb. Izvedba Zajčeve opere *Mislav* 2. listopada 1870. smatra se datumom stvaranja hrvatske opere (N. Batušić, 2019: 278). Uspjehu Zajca kao dominantne osobe tog razdoblja¹ prethodilo je stvaranje prve hrvatske opere iz pera Vatroslava Lisinskog, *Ljubav i zloba*, prema libretu Dimitrija Demetera, a koja je praizvedena 28. ožujka 1846. u Zagrebu. Vjera Katalinić smatra kako je upravo libreto opere zaslužan za njeno prepoznavanje kao prve hrvatske opere, dok se hrvatski jezik predložka smatrao osnovom nacionalnog i utjecao je na začetak nacionalnoga kazališta (V. Katalinić u: N. Gligo; D. Davidović i dr., ur. 2009: 141-148). Katalinić ukazuje na važnost tog perioda „istinske nacionalne opere“ za vrijeme kojega je snaga nacionalne kulture i tradicije bila evidentna te u kojem su nastale, najvećim dijelom, Zajčeve opere u tom specifičnom sociopolitičkom i organizacijskom kontekstu (V. Katalinić u: V. Katalinić; S. Tuksar i dr., ur. 2011: 81). Rečeno potvrđuje, uz njegovu kvalitetu, i kvantitativnost Zajčeva opusa – uza svoju opernu trilogiju (*Mislav*, *Ban Leget* i *Nikola Šubić Zrinski*), skladao je 19 opera i 26 opereta (S. Majer-Bobetko u: V. Katalinić; S. Tuksar i dr., ur. 2011: 67).

Batušić rezimira: „Hrvatski kazališni pokret 19. stoljeća u prvom je svom zamahu politički. Kao i mnogi slavenski narodi, Hrvati su od svojih profesionalnih početaka težili prema čvrstom ozakonjenju kazališne zbilje, što je istodobno značilo i umjetničko uspostavljanje središnjega kazališta kao nacionalne ustanove.“ (N. Batušić, 2019: 239)

Cijelo hrvatsko društvo devedesetih godina 20. stoljeća obilježio je Domo-vinski rat, tako da ni kazališna umjetnost nije mogla ostati neokrnutom. Unatoč ratnom stanju u državi, Hrvatski je sabor, kao jedan od prvih zakona u novoj državi, u studenome 1991. godine usvojio Zakon o kazalištima koji je kazališnu djelatnost definirao kao dio kulturne i umjetničke vrednote naroda.² Uspoređujući dva povijesna razdoblja, nameće se povlačenje paralele s člankom LXXVII („Zakonski članak o stožernom preustrojtstvu narodnog kazališta“) kojim se kazalište na zagrebačkom Markovu trgu tretira kao nacionalna ustanova (N. Batušić, 2019: 241), iz čega proizlazi zaključak o važnosti kazališne djelatnosti u kulturnopolitičkim procesima.

Presjekom i analizom glazbenoscenskog repertoara u hrvatskim nacionalnim kazalištima u tom razdoblju nastojat će se prikazati na koji je način ono

¹ Zajc je skladatelj i prve hrvatske operete *Momci na brod* (1867.).

² Usp. https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/1991_11_61_1598.html (11. veljače 2020.).

bilo korišteno u identifikacijskim procesima te analizirati utjecaj društvenih okolnosti za vrijeme i nakon Domovinskog rata na hrvatski kazališni život.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, donošenjem Zakona o kazalištima 1991. godine, dobilo je status državnog i matičnog kazališta svih nacionalnih kazališta i cjelokupne nacionalne kazališne djelatnosti u Republici Hrvatskoj. Time Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu dobiva posebno mjesto u hrvatskom glumištu, no istodobno svjedoči povijesnom kontinuitetu svoje važnosti unutar hrvatskoga kazališnog sustava. Unatoč povijesnom trenutku i ratnom stanju u zemlji, početkom devedesetih godina 20. stoljeća rad kazališta ne prekida se, osim 1992., ali zbog oštećenja vatrodojavnog sustava, kad se predstave izvode u Domu Hrvatske vojske. U tom razdoblju primjetno je intenziviranje programa glazbenog i baletnog repertoara. Uz ostale naslove, izvode se Verdi-jeve opere *Trubadur*, *Nabucco* i *Aida*, *Seviljski brijač* G. Rossinija, *Figarov pir* W. A. Mozarta i *La Bohème* G. Puccinija. Učestalo se izvodi i hrvatski operni i baletni repertoar, uz praizvedbe novih djela kao što je *Prazor* Rubena Radice te obnove opera *Nikola Šubić Zrinski* Ivana pl. Zajca i *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca.

Intendantura Georgija Para 1992. – 2000. godine obilježila je devedesete godine 20. stoljeća u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. Iako prvenstveno redatelj dramskog repertoara, u svom bavljenju glazbenim kazalištem ostavio je važan trag u tadašnjoj Operi Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Njegov opus opernih režija sadržava raznolike žanrove: *Singspiel* W. A. Mozarta, djela ruskih skladatelja Musorgskog i Čajkovskog, uz *Osmana* kao djelo koje uključuje i elemente glazbenog kazališta (usp. I. Hrašte-Sočo, 2020a). Možda upravo postavljanje *Osmana*, djela koje obuhvaća sve umjetničke vrste, a koje je nastalo adaptacijom velike epske pjesme Ivana Gundulića u dvadeset pjevanja, ocrta intendanturu G. Para, obilježenu aktualnim povijesnim trenutkom u kojem se Hrvatska našla.

U tom se razdoblju nastoje održati i veze s europskim kazalištima te se organiziraju gostovanja opernih predstava u Austriji, Češkoj i Slovačkoj, a hrvatska djela, kao što su *Ognjište* M. Budaka i *Amerikanska jahta u splitskoj luci* M. Bego- vića, prikazuju se u Kanadi, Australiji i Južnoj Africi pri čemu se posebice vodi računa o hrvatskom iseljeništvu u tim zemljama. Od 1994. godine intenzivira se i postavljanje opera hrvatskih skladatelja: *Ljubav i zloba* V. Lisinskog, premijerna obnova Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinski*, *Mila Gojsalića* J. Gotovca i suvremena djela u okviru Muzičkog Biennala Zagreb – S. Horvat *Preobražaj* 1995., M. Belamarić *Priče iz Bečke šume* 1997. te praizvedbe *Govori mi o Augusti* Z. Juranića i *Seoski svatovi* J. Stahuljaka, iz čega možemo iščitati nastojanje aktualne Uprave Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu oko svjesnog potenciranja nacionalnog repertoara. Osim hrvatskih, postavljaju se i djela iz svjetske literature koja čine okosnicu repertoara velikih europskih opernih kuća: C. Saint-Saëns: *Samson i Dalila*, G. Verdi: *Moć sudbine*, *Aida* i *Nabucco*, G. Bizet: *Carmen*, G. Puccini:



Ruben Radica – Jure Kaštelan, *Prazor*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1991., foto S. Novković.

Madame Butterfly, J. Massenet: *Werther*, a Paro postavlja, kao što je ranije spomenuto, i opere *Evgenij Onjegin* P. I. Čajkovskog i *Hovanščina* M. P. Musorgskog. U to vrijeme kao operni dirigenti djeluju Nikša Bareza, Vjekoslav Šutej, Loris Voltolini, Miro Belamarić, Vladimir Kranjčević i Zoran Juranić, a kao operni redatelji Georgij Paro, Petar Selem, Božidar Viočić i ostali.

Hrvatsko narodno kazalište u Splitu u svojoj tradiciji posebice njeguje produkcije i izvođenja djela glazbenoscenskog repertoara. Pojedine predstave hrvatskih skladatelja postaju paradigmatičke za splitsku nacionalnu kuću (*Splī'ski akvarel* i *Mala Floramye* Ive Tijardovića), a na programu su u to vrijeme, kao i u većini hrvatskih nacionalnih kazališta, *Ero s onoga svijeta* i *Nikola Šubić Zrinski*. Posebice se njeguje program utemeljen na operama talijanskog belcanta i verizma koje čine okosnicu opernog programa Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu. U devedesetima je zapaženo djelovanje dirigenata Ive Lipanovića, Lorisa Voltolinija i Nikše Bareze, kao i redatelja Petra Selema, Vlatka Perkovića, Nenni Delmestre, Gorana Golovka, Krešimira Dolenčića i Ozrena Prohića. Specifikum je splitskog teatra sinergija s festivalima Splitsko ljeto i Marulićevi dani. Festival Splitsko ljeto, posebice, neraskidivo je vezan uz ansamble Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, a devedesetih ga karakterizira izvođenje uz klasični svjetski repertoar (npr. Verdijeve opere *Aida* i *Nabucco*, ali i rjeđe izvođen *Attila*, Straussova *Saloma*, kao i Rossinijev *Mojsije* te Berliozovo *Faustovo prokletstvo*) te



Ivan pl. Zajc, *Zlatka*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1992.

poseban interes za hrvatsko operno stvaralaštvo.³ Tako se, uz već tradicionalne izvedbe *Nikole Šubića Zrinskog*, na splitskim pozornicama mogu vidjeti opere *Mila Gojsalića* i *Petar Svačić* Jakova Gotovca, dok Paraćeva *Judita* 2000. godine najavljuje novo razdoblje toga nacionalnog festivala.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci također je nacionalno kazalište od 1991. godine, a redovito se organiziraju i Zajčevi dani. Glazbeno-scenski repertoar riječke nacionalne kuće sastoji se od tzv. željeznog repertoara kojim dominiraju opere talijanskih skladatelja, no posebice devedesete godine 20. stoljeća karakterizira učestalo izvođenje Zajčevih opera: *Nikola Šubić Zrinski* 1991., *Ban Leget* 1993., *Lizinka* 1995., *Amelia* (koncertna izvedba) 1996., *Amelia* 1999. te *Lizinka* i *Prvi grijeh* 2000. godine. Od ostalih formi glazbenog kazališta riječko Hrvatsko narodno kazalište izvodi i mjuzikle kao što su *Jalta, Jalta* i *Kiss me Kate*.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, od svih hrvatskih nacionalnih kazališta, najviše je stradalo u ratnim razaranjima za vrijeme Domovinskog rata.

3 U razdoblju 1994. – 2010. godine izvedeno je sedamdesetak djela hrvatske glazbene baštine, a na repertoaru Splitskog ljeta našle su se i skladbe suvremenih autora hrvatskoga glazbenog izričaja. Posebnu čast toj manifestaciji čine strani umjetnici i ansambli koji su na festivalu, uz djela svjetskog repertoara, izvodili i skladbe hrvatskih glazbenih majstora (usp. I. Hraste-Sočo, 2013: 121).

Ipak, bombardiranje zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku nije zaustavilo ansambl u njegovu djelovanju te se organiziraju brojne priredbe u gradu Osijeku i gostovanja u drugim hrvatskim, ali i inozemnim sredinama (npr. *Nikola Šubić Zrinski* u Ludwigsburgu i Hamburgu u listopadu 1991.). Zgrada kazališta obnovljena je i ponovo otvorena 27. prosinca 1994., kada je izvedena glazbenoscenska slika *Slavonski preporod* Stanislava Marijanovića i simfonijskoreografski torzo *Inter arma narrans musae* Zorana Juranića. U glazbenoscenskoj umjetnosti naglasak se stavlja na izvođenje hrvatskog repertoara: *Zlatka* i *Mislav* Ivana pl. Zajca, *Povratak* Josipa Hatzea, *Istarska svadba* Antonija Smareglie, praizvedba *Osječkog karusela* Branka Mihaljevića. Nakon 1995. godine obnavlja se i standardni operni repertoar te se izvode Donizettijev *Don Pasquale* te Verdi-jeve *Traviata*, *Trubadur* i *Rigoletto*, Puccinijeve *La Bohème* i *Madame Butterfly*, Mascagnijeva *Cavalleria rusticana* i rjeđe izvođena djela (Puccinijeva *Sestra Angelica* i Bellinijeva *Mjesečarka*). Izvode se i operetna djela Kálmána, Lehára i Straussa te *Barun Trenk* Srećka Albinija, uz poneke mjuzikle (*Guslač na krovu*, *Camelot*).

Iako je primarni cilj rada analiza glazbenoscenskih programa u nacionalnim kazalištima u devedesetim godinama 20. stoljeća, zbog boljeg uvida čini se važnim kontekstualizirati i festivale koji uključuju programe takve vrste ili se sastoje isključivo od njih. Osim već spomenutog Splitskog ljeta, važno je spomenuti Dubrovačke ljetne igre i Muzički biennale Zagreb u tom razdoblju.

Dubrovačke ljetne igre, kao najstariji, ali i nacionalni festival s jednim od najopsežnijih programa, uvijek su imale poseban položaj u hrvatskoj kulturi. Upravo je devedesetih godina taj festival osjetio teškoću ratnog stanja jer je rat baš na području Dubrovnika i okolice pokazao svoje ružno lice. U bombardiranju Dubrovnika teško je stradalo sjedište Dubrovačkih ljetnih igara te je izgorio i dio dokumentacije Igara. Logično je da je takvo stanje ostavilo vidljiva traga i na odvijanju i na programu festivala. Otkazani su brojni programi, pa tako i premijera Mozartove opere *La Clemenza di Tito*, a u sklopu glazbenoscenskog programa gostovao je Balet Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Sljedeće, 1992. godine festivalsko izdanje nije održano već je upriličena manifestacija Umjetnici Dubrovniku s koncertnim, folklornim i kazališnim programima. Festival je održan 1993. godine, no u smanjenom opsegu, a nastupili su, uglavnom, hrvatski umjetnici. Takvo stanje posebno se reflektiralo na glazbenoscenski program, koji su činila gostovanja baletnih ansambala uz dvije operne izvedbe (Gotovčev *Stanac* u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu i *Dafne* Marca de Gagliana u izvedbi Zbora Romeo i Julija Švedskoga kraljevskog dramskog kazališta iz Stockholma).

Muzički biennale Zagreb, kao manifestacija koja promiče suvremeno glazbeno stvaralaštvo, tzv. novi zvuk, i u devedesetima ostaje vjeran svom prvotnom poslanju i ugledu. Nastojeći ne zanemariti nijedan vid glazbenog stvaralaštva, posebice su vidljiva nastojanja organizatora u promicanju djela hrvatskih

suvremenih skladatelja te su tih godina uprizorena i izvedena mnoga djela hrvatskih skladatelja: *Prazor* Rubena Radice (1991.), dramska opera Stanka Horvata *Preobražaj* (1993.) te Kelemenova opera *Dom Bernarde Albe*, Šipuševa *Mlada žena* i Juranićeva opera *Pričaj mi o Augusti*. Izvode se i djela Borisa Papandopula, Igora Kuljerića, Silvija Foretića, Dubravka Detonija i ostalih. Festivalska izdanja karakterizira i posvećenost komornoj glazbi, ali i obilježavanje kontinuiteta izvođenja hrvatskih skladbi za klavir. Muzički biennale Zagreb vrlo se često organizira u suradnji s Hrvatskim narodnom kazalištem u Zagrebu koje u svojoj misiji ima zadaću promicanja hrvatskoga suvremenog umjetničkog stvaralaštva. U drugom dijelu posljednjega desetljeća 20. stoljeća festival sve više poprima svoj prvotni oblik, tj. ponovo nastupaju mnogi eminentni inozemni umjetnici gdje posebice možemo izdvojiti Krzysztofa Pendereckog, koji dirigira svoju *Sinfoniettu za gudače* u izvođenju Poljskoga komornog orkestra. Vidljiv je i povećan broj izvedbi glazbenoscenskih djela, te tako nastupaju Slovensko omladinsko gledalište iz Ljubljane s koreografskom freskom *Lepa Vida*, a izvodi se i Bartókova opera *Dvorac Modrobradog*.

S obzirom na izneseno, možemo zaključiti kako su nacionalna kazališta u različitim kontekstima i povijesnim razdobljima bila u žarištima identitetskih procesa. Sukladno svom habitusu, kazališna umjetnost korištena je u raznim vremenskim periodima i okolnostima kao platforma za kulturnopolitičke procese, a nacionalna kazališta pružala su idealan okvir. Uvidom u stručnu literaturu, ali i kroz događanja na svjetskoj kazališnoj sceni, primjetan je nejenjajući interes za kazalištem kao mjestom susretanja umjetnosti i politike. Hrvatska u tom smislu nije bila izuzeta od globalnih strujanja, kako u procesu formiranja nacionalnih država u 19. stoljeću tako ni za vrijeme Domovinskog rata i nastanka neovisne države. Donošenje nove kazališne legislative u povijesnim razdobljima koja karakterizira važnost nacionalnog ukazuje na svijest o potencijalu kazališne umjetnosti u takvim procesima.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, kao središnja nacionalna kuća, nastojalo je u oba razdoblja ostvariti svoju misiju središnjeg čimbenika u procesu kreiranja nacionalnog identiteta nastojeći ne zapostaviti ni izvođenje kanonske literature glazbenog kazališta kako institucija ne bi, unatoč okolnostima, nazadovala u repertoarnom smislu. Uočljivo je kako nastanak prve hrvatske opere i glazbenoscenski repertoar u nacionalnim kazalištima u Hrvatskoj u devedesetim godinama 20. stoljeća, koji u velikom dijelu obilježavaju nacionalna djela, korespondira s povijesnim trenutkom u kojem se repertoar odvija.

Analizom glazbenoscenskog repertoara svih hrvatskih nacionalnih kazališta razvidan je utjecaj društvenih okolnosti koje su obilježene Domovinskim ratom. Kao što je slučaj s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu, i ostala nacionalna kazališta potenciraju izvođenje nacionalnog repertoara, posebice početkom devedesetih godina, dok se usporedno nastoji održati klasični

repertoar svjetske glazbene literature kako kazališta ne bi izgubila na svojoj relevantnosti u kvalitativnom smislu. Nasljeđe učestalog izvođenja nacionalnog repertoara u tom razdoblju predstavlja, kao pozitivna posljedica, nastanak mnogih novih djela i revitalizacija dijela standardnog repertoara kazališta.

Slijedom iznesenog možemo pretpostaviti kako će kazališna umjetnost, a posebice njezin glazbenoscenski segment, zahvaljujući svojim karakteristikama lako razumljive umjetnosti, u globalnom okviru biti i nadalje eksploatirana, ne samo u umjetničkom smislu već i u raznim kulturnopolitičkim procesima. ●

LITERATURA

- (1991), *Zakon o kazalištima*, Narodne novine, Zagreb, br. 61, 19. studenoga, https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/1991_11_61_1598.html (11. veljače 2020.).
- Batušić, Nikola (1992), „Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1840 – 1860 – 1992.“, u: *Hrvatsko narodno kazalište 1840 – 1860 – 1992*, Nikola Batušić, Školska knjiga, Zagreb, str. 27-65.
- Batušić, Nikola (2019), *Povijest hrvatskoga kazališta*, Biblioteka Mansioni, Zagreb.
- Boenisch, Peter M. (2014), „What happened to our Nation of Culture? Staging the Theatre of the Other Germany“, u: *Theatre and National Identity. Re-Imagining Conceptions of Nation*, ur. Nadine Holdsworth, Routledge, New York, str. 145-160.
- Castells, Manuel (2002), *Moć identiteta*, Golden Marketing, Zagreb.
- Holdsworth, Nadine; Nicholas Hytner (2010), *Theatre and Nation*, Palgrave Macmillan, London.
- Hraste-Sočo, Iva (2020b), „Interaction between music and theatre in identity processes. Croatian example“, <http://www.critical-stages.org/21/interaction-between-music-and-theatre-in-identity-processes-croatian-example/> (11. veljače 2020).
- Hraste-Sočo, Iva (2013), *Hrvatska – nacija kulture*, Leykam International, Zagreb.
- Hraste-Sočo, Iva (2020a), „Georgij Paro i glazbeno kazalište“, *Kazalište*, Zagreb, g. 23, br. 84, str. 98-109.
- Katalinić, Vjera (2009), „Ideja nacije i nacionalnog u nekim glazbeno-scenskim djelima. Uz početke djelovanja zagrebačke opere (1870 – 1876)“, u: *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*, ur. Nikša Gligo, Dalibor Davidović i Nada Bezić, ArTresor, HRT, Zagreb, str. 141-148.
- Katalinić, Vjera (2011), „Opera and Operetta in the Late Nineteenth Century Zagreb National Theatre: Composers, Librettists and Themes – A Comparison“, *Glazbeno kazalište kao elitna kultura? / Musical Theatre as High Culture?*, ur. Vjera Katalinić, Stanislav Tuksar i Harry White, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, str. 75-95.
- Knapp, Marion (2005), *Osterreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien.
- Majer-Bobetko, Sanja (2011), „The Croatian Late 19th Century Opera and Operetta in Croatian Musical – Historiographical Synthesis“, *Glazbeno kazalište kao elitna kultura? / Musical Theatre as High Culture?*, ur. Vjera Katalinić, Stanislav Tuksar i Harry White, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, str. 63-74.
- Verhelst, Thierry (2001), „The Impact of Identity on Local Development and Democracy“, u: *Redefining Cultural Identities*, ur. Nada Švob-Đokić, Institute for International Relations, Zagreb, str. 5-33.
- Wilmer, Stephen Elliot, ur. (2008), *National Theatres in a Changing Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, New York.
- Zaroulia, Marilena (2014), „Members of a Chorus of a Certain Tragedy. Euripides' Orestes at The National Theatre of Greece“, u: *Theatre and National Identity. Re-Imagining Conceptions of Nation*, ur. Nadine Holdsworth, Routledge, New York, str. 200-220.

Dubravka Crnojević-Carić

Odsjek dramaturgije, Akademija dramske umjetnosti, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Slavonska Judita

UDK 792.09(497.543)

Sažetak: U radu se analiziraju društvene i političke okolnosti u kojima nastaje predstava *Slavonska Judita*. Kompariraju se specifičnosti situacije u Zagrebu devedesetih godina 20. stoljeća s onima u Osijeku u isto vrijeme, a koja se situacija ogleda i u repertoarnim odabirima Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.

Ključne riječi: eklekticizam; tranzicija; rat; kolektiv; strah

Slavonian Judith

Abstract: The paper analyses the social and political circumstances in which the play *Slavonian Judith* is created. The specifics of the situation in Zagreb in the 1990s are compared with those in Osijek at the same time, which is reflected in the selection of the repertoire of the Croatian National Theatre in Osijek and The Croatian National Theatre in Zagreb.

Keywords: eclecticism; transition; war; collective; fear

► Devedesete godine prošlog stoljeća bile su uistinu specifične iz razloga koje, mislim, nije nužno spominjati. Tijekom tih ratnih i poslijeratnih godina mnoge su kazališne kuće bile teško pogođene na ovaj ili onaj način – no u mnogima se i dalje igralo. Ovom prigodom bavit ću se predstavom koja je postala svojevrsni simbol ranih devedesetih u ratom pogođenom Osijeku.

I.

Naime, 1994. godine igrana je, nakon više od dvije stotine godina, u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu jedna hrvatska školska drama: *Judit, victrix Holofernis*. Angažiran je čitav ansambl, u trenucima kada je Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku bilo granatirano.

Zašto *Judita*?

Zajednička točka, ako bismo analizirali repertoare nacionalnih kuća u Hrvatskoj, bilo je okretanje kazališta podudarnim temama: kako povijesnim, tako i mitskim. Na prvi je pogled jasno zašto: u vremenima promjene, kriza, stvaranja novih granica uobičajeno je vraćanje prošlom, tematiziranje prošlosti.

Neću ovom prigodom analizirati sve kazališne kuće, moj će fokus biti na kazališnoj sceni u Osijeku i *Slavonskoj Juditi*, kako smo nazvali predstavu premijerno odigranu u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku, a komparirat ću je sa situacijom tih godina u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

Pozicioniranje i odabir repertoarnih jedinica, sudeći prema naslovima, sugerira kako su pozicije slične, ako ne i istovjetne. No pokušat ću tijekom ove kratke analize pokazati kako to nije tako. Naime, u repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu uglavnom se radi o njegovanju pozicije za koju bi Bahtin rekao kako svjedoči stanovitu „monolitnu svijest“. Ne igraju se drame već uglavnom dramatizacije crno-bijelo pisanih romana, onih što afirmiraju monolitnu svijest.

U ratnom Osijeku s druge strane, paradoksalno a razumljivo, riječ je o drami, školskoj drami iz 18. stoljeća, koja afirmira polifoniju, heteroglosiju, te upućuje na heterogeno „ja“.

Situacija kojoj svjedočimo jest dakle iznimno intrigantna ako se promatra iz povijesne i teorijske perspektive: u ratnim se zonama, na prvim linijama fronte, progovara raznojezičnošću, dok je – što smo fizički udaljeniji od ratne zone – prisutna sve snažnija želja za monolitnošću i za čvrstim, jasnim granicama. Ako gledamo na navedeni fenomen koristeći se vlastitim znanjima o postmodernoj estetici i etici, zanimljivo je primijetiti kako je postmoderna estetika djelatna upravo u trenucima kada se susrećemo s teškim životnim izazovima, pa i ratom. Kao što je bilo i devedesetih u Osijeku.

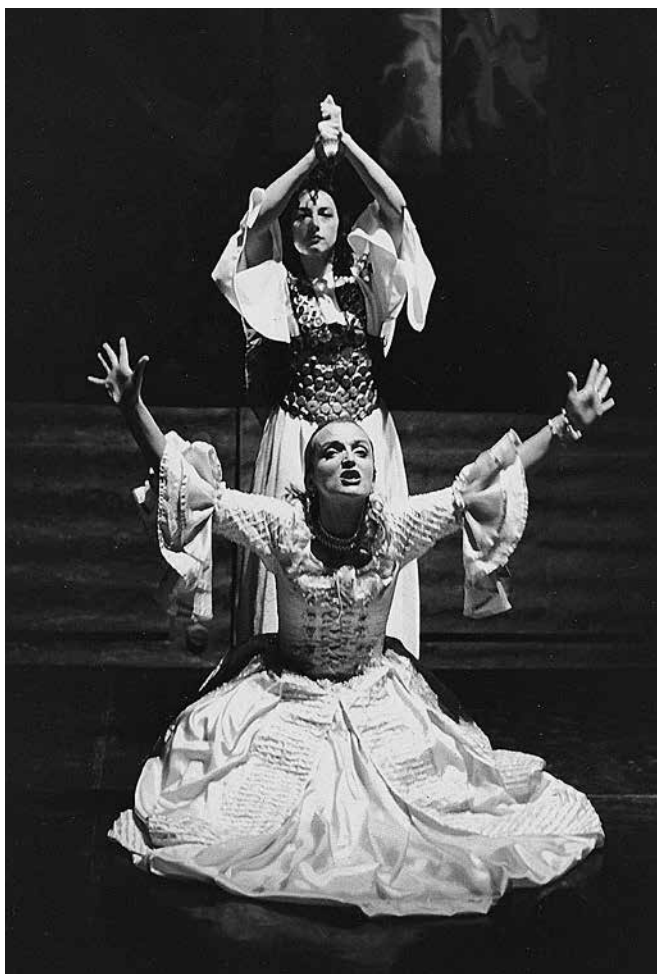
II.

No napravimo korak-dva unatrag.

Zgrada Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, izgrađena 1866. i temeljito obnovljena 1985. godine, onespособljena je za rad pogotkom neprijateljskog projektila 16. studenoga 1991. No Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku nije prestalo s radom. Dapače, tih je ratnih godina repertoar bio duboko promišljen. Pisat ću o drami koja je premijerno izvedena 20. siječnja 1994., a koja je polučila velik interes. Riječ je o tzv. školskoj drami pod nazivom *Judit, victrix Holofernus*, koju je široj javnosti prezentirao Tomo Matić, a o kojoj sam i sama pisala niz znanstvenih radova, uključujući i magisterij.

Slavonska Judita, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1994.

Judita – Dubravka Crnojević i *Anđeo* – Mirjana Babić.





Slavonska Judita, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1994.

Judita – Dubravka Crnojević i *Holoferno* – Velimir Čokljat.

Ovom ću prigodom napraviti kraću komparativnu analizu odnosa prema drami, pa tako i svijeta života te svijeta kulture, devedesetih godina prošlog stoljeća, osječkoga i zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta. Pri analizi osječkog „slučaja“ koristit ću kao paradigmatički primjer upravo *Slavonsku Juditu* (kako ju je autorski tim nazvao tih devedesetih godina), a što se Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu tiče – dotaknut ću se specifičnosti tadašnjeg repertoara u cjelini.

Krenimo od *Slavonske Judite*: premijera je bila – kako sam već navela – u siječnju 1994. godine. Predstava je igrana na improviziranoj pozornici (s gledalištem postavljenim na stražnjoj strani pozornice), ali je nastavljena igrati i kasnije, kada je zgrada bila obnovljena (i svečano otvorena 28. prosinca 1994.). Dakle tada

se odabire kao ključna repertoarna jedinica *Judit, victrix Holofernis*, komad o kojem se rijetko i pisalo, a igralo ga se još i rjeđe.

Tekst koji je dakle „ušao u fokus“, dobrim dijelom zahvaljujući tadašnjem uredniku kazališnih izdanja te u tom trenutku bivšem dugogodišnjem direktoru Drame Ljubomiru Stanojeviću, jest školska drama iz 18. stoljeća, igrana u Brodu na Savi oko 1776. godine. Autorski tim bio je sljedeći: Marin Carić, redatelj; Željko Zorica, scenograf; Igor Savin, autor glazbe; Željko Nosić, kostimograf; Ksenija Ćorić, koreografinja; Ljiljana Kolenić, akcentologinja; Milka Lukić, lektorica. Intendant je bio Željko Čagalj, a ravnatelj Drame, kao i nositelj glavne muške uloge Holoferna - Velimir Čokljat. Glavnu žensku, odnosno naslovnu ulogu Judite igrala sam ja. U to sam se vrijeme posvetila i detaljnijim istraživanjima života navedene drame te okolnostima koje su bile aktualne u vrijeme njezina nastanka.

U magistarskom sam radu *Judit, victrix Holofernis* ili, kako smo je mi nazvali, *Slavonsku Juditu*, čitala preko uvida i teza Mihaila Bahtina, teoretičara koji prvi tematizira brojne značajne fenomene kao što su heteroglosija - raznojezičnost, polilog, citatnost različitih tipova i intertekstualnost.

Zanimljivo je da se taj tekst, tekst jedne školske drame, o kojem su mnogi pisali do tada kao o jednostavnom pučkom komadu bez pretenzija, pokazao iznimno složenim - kompleksne ali dobro osmišljene dramaturgije. Dakle riječ je o tekstu koji se naslanja na poetiku sarmatizma, a koja zagovara miješanje visokog i niskog, biblijskih tema i humornih dionica, tzv. *intermezza* u kojima se koriste kako faktocitati, tako i jezik sredine u kojoj se izvodi predstava, prepun vulgarizama. No vulgarizmi, kolokvijalni ton, citirane i obrađivane pjesme - tzv. „birmanci“ i vojničke pjesme - ne onemogućuju susret s uzvišenim tonom u trenucima kada se Judita okreće „Bogu Svemogućem“. Isti lik, Judita, u stanju je razgovarati sa svojom služavkom jezikom koji je razumljiv te prihvatljiv i onima kojima je jezik molitve i okrenutost transcendentnom stran.

Pri analizi samog teksta otvarala su se brojna zanimljiva pitanja, no ovom se prigodom ne bih detaljnije bavila tekstualnim predloškom, jer sam već objavila nekoliko članaka na tu temu, već se želim pozabaviti samom inscenacijom.

U predstavi je sudjelovao uži autorski tim koji se u to vrijeme tek formirao, ali je nakon tog iskustva niz godina djelovao zajedno: Marin Carić, Željko Zorica, Igor Savin, Dubravka Crnojević, Ljubomir Stanojević.¹

1 Predstava se radila u teškim uvjetima, ali angažiran je cijeli ansambl: ulogu *Holoferna* igra Velimir Čokljat, Davor Panić igra *Vagaa*, Anita Schmidt *Habru*, Ana Stanojević *Columbinu*, Ico Tomljenović *Hanswursta*, Dubravka Crnojević ulogu *Judite*. Miljenko Ognjenović igra *Golophantusa*, Đorđe Bosanac *Coorporalisa*, Augustin Halas *Milesa*, Mira Katić *Ozirisa*, Radoslava Mrkšić *Eliachima*, Ljiljana Krička *Judasa*, Jasna Odorčić *Gamaliela*, Mirjana Babić *Andela*. Angažiran je i ostatak osječčkoga glumačkoga ansambla sve do balerina, opernih pjevača i zbora... Kritike su bile izvrsne: tzv. „duplerica“ u *Večernjem listu*, snimke s premijere za televizijski Dnevnik, Vijesti iz kulture itd. Sve što je nama tada jako puno značilo. Snimljena je i audiokaseta.

III.

Fokusirat ću se na već spomenutu zanimljivu a znakovitu suradnju između Marina Carića, redatelja *Slavonske Judite*, i Željka Zorice Šiša, scenografa, pa tako i na eklekticizam koji je prepoznatljiv i u samoj izvedbi i u semantičkoj platformi predstave.

Carić se odavno bavio baštinom, to je bilo jedno od ključnih mjesta njegove karijere. Šiš je pak bio dobro znani „alternativac“, bivši „kuglaš“ (odnosno dugogodišnji član skupine Kugla glumište). Suradnja Carić – Zorica predstavlja idealan spoj kada želimo pokazati eklekticizam na djelu.

Ja sam se pak kao glumica te osoba koja u to vrijeme stremlji dubljem bavljenju teatrološkim temama, na samom početku naše suradnje, osjećala poput svojevrsnoga „ljepila“. Međutim suradnja Carić – Zorica bila je toliko dobra i plodna da im nije trebao nikakav prevoditelj ni posrednik.

Baš kao što je *Judita* kao tekst spajala razne svjetove, tako je i predstava spajala baštinu i alternativu.

Nije li zanimljivo da se u vremenima formiranja granica, u vremenima kada se inzistira na jednoj istini, u ratom pogođenom Osijeku igra predstava koja je paradigmatički primjer onoga što Bahtin zove heteroglosijom, tj. primjer svakodnevnog susreta raznih svjetova i raznih jezika, koji se ne pokazuju samo u trenucima kada se susreću likovi iz raznih svjetova tradicije i baštine (Biblija – Judith, Holoferno, Vagao, Habra; komedija dell'arte – Columbina, Bečka lakrdija – Hanswurst; faktocitati, imena glumaca i lokacija slavonskog sela – Tadijanović, Rastušje...) već i unutar pojedinca.

Svatko od nas spaja brojne jezike a da nije ni svjestan koga citira ili koji izvor spaja s drugim i drugačijim. Prisutni su još neki zanimljivi postupci (autoreferencijalnost, metatekstualnost), tako da dolazi i do pirandelovskih situacija u kojima više ne znamo govori li glumac iz svoje građanske pozicije ili je riječ o liku. Različite su razine života međusobno prepletene.

IV.

Pogledajmo na trenutak situaciju u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

U vremenu 1989. – 1996. godine, u godinama formiranja hrvatske države, u vremenu borbe za „očuvanje i formiranje granica“ (kako teritorijalnih, tako i simboličkih), kazališni se repertoar unutar Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu također prepoznaje kao izniman.

Učestalo se izvode tekstovi okrenuti tzv. „povijesnim temama“: sezona 1988./1989. – dramatizacija *Smrtne ure* Stjepana Tomaša; sezona 1990./1991. – praiizvedba *Andrije Hebranga* Anđelka Vuletića; dramatizacija romana *Ognjište* Mile Budaka (dramatizirali Pero Budak i Jakov Sedlar); sezona 1992./1993. – dramatizacija Gundulićeva epa *Osman*; praiizvedba djela *Propast Magnuma* Ivana Aralice; sezona 1993./1994. – praiizvedba *Pira ivanjskih krijesnica* Ivana Aralice te

Krađe Marijinog kipa fra Kristijana Hrvoslava Bana; sezona 1994./1995.- praznična dramatizacija romana Nedjeljka Fabrija *Berenikina kosa* (koja, moramo naglasiti, zbog svoje polifone strukture nije predmetom daljnje analize); sezona 1995./1996.- dramatizacija *Kletve* Augusta Šenoa (Nino Škrabe); sezona 1996./1997.- drama A. Cesareca *Sin domovine*.

Neki su od naslova „svježi“, naručeni² uglavnom od pisaca povijesnih romana (*Propast Magnuma*, *Pir ivanjskih krijesnica*, *Krađa Marijinog kipa*), neki su pak nastali dramatiziranjem (povijesnih) romana (*Ognjište*, *Kletva*), pripovijetki (*Smrt na ura*) ili epa (*Osman*), a neki su izvorne drame, no napisane nedramatičarskom rukom (*Sin domovine*).³

Kazalište dakle kao odgovor na provokaciju svakodnevlja naručuje drame ili dramatizacije pisaca onih povijesnih romana za koje Milan Kundera koristi sintagmu „romani poslije historije romana“: „Svijet utemeljen na samoj jednoj Istini i dvosmisleni i relativni svijet romana načinjeni su svaki od različitog materijala. (...) isključuje relativnost, dvojbu, upitanost, pa se, dakle, nikada ne može pomiriti sa onim što bih nazvao *duh romana*.“ (M. Kundera, 1990: 19)

Čini se da je u strukturiranju „naručenih“ drama lako prepoznati sličnosti. Opredjeljujući se za povijesne teme, autori navedenih djela kao da se nastoje baviti afirmacijom mitskih mjesta povijesti naroda. Te se „povijesne drame“ nastoje oblikovati koristeći naime postupak blizak mitskom obliku mišljenja.

Kada se, unutar mitskog oblikovanja svijeta, određeni sadržaj stavlja u vremensku daljinu, premješta se u dubinu prošlosti i tada je kao „svet“ opravdan (E. Cassirer, 1985: 111). Iz tog se razloga i s tom svrhom sadašnjost pretvara u oblik prošlosti. Prošlost i budućnost u odnosu su zavisnosti, supripadništva.

- 2 U povodu premijere teksta *Propast Magnuma* Aralica u programskoj knjižici piše: „Nije mi nikad bila želja napisati dramu, jer je kazalište bilo na rubu i mog dosega i mog interesa (...). To da je drama naručena ne samo da me nije smetalo, nego me je stimuliralo. Štoviše takvog se posla nikad ni prihvatio ne bih kad posao ne bi bio naručen (...). Sve mi je u želji da svoju priču ispričam i kroz kazalište (...) u dramskoj (ću) formi ispričati svoju priču.“ Jakov Sedlar pak u programskoj knjižici *Krađe Marijinog kipa* piše sljedeće: „Nekako u to vrijeme u Franjevačkoj knjižnici u Chicagu pročitao sam Banovo djelo, koje je još za života kardinala Šepera igrano u Papinskom kolegiju u Rimu, gdje su ga hrvatski studenti čitali više u formi dijaloga iz priče negoli dramsko djelo. Učinilo mi se da bi tekst mogao biti dobra osnovica za dramu koju bismo izveli u Hrvatskoj. Rekao sam to fra Hrvoslavu, koji mi je (...) obećao da će napisati tekst za kazalište bez ikakvih uzvratnih obveza prema njemu (...) tako smo dobili novo crkveno prikazanje, bazirano na tradiciji hrvatskog pučkoga prikazivanja. Radi se u doslovnom smislu o pučkom teatru...“
- 3 Tako u programskoj knjižici tiskanoj u povodu premijere *Sina domovine* stoji: „Istina je: Cesarec nije dramatičar i nikada neće biti dramatičar, ali njegova koncepcija Kvaternika (...) ostat će ipak najbolji portret buntovne (...) beskompromisne Kvaternikove pojave koja je krvarila u hrvatskoj tmmini i pala na iluziji bune i revolucije“ (Vladimir Kovačić u *Hrvatskom dnevniku*, glavnom glasilu HSS-a) te: „bivši emigrant Cesarec piše komad o emigrantu Kvaterniku, a gledaju ga bivši ili budući emigranti: To zaista nije ‚literatura‘ a ni ‚teater‘.“ (Ivo Hergešić)

I navedeni se tekstovi „vraćaju“ prošlosti, koja je u okviru mitskog oblika mišljenja uzrok stvari, njihovo „zašto stvari“.

Navest ću nekoliko ključnih dihotomija koje se uspostavljaju pri analizi repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i *Slavonske Judite* u Osijeku:

1. Os sveto – profano

U mitskom opažanju svijeta svekoliko se zbivanje projicira na os sveto – profano, te se postupno razapinje u mrežu mitskih veza. Suprotnost sveto – profano ima emotivnu podlogu te sve dobiva prijateljsko-neprijateljski karakter.⁴

* Analiza *Judite* pokazat će pak upravo suprotno – u *Juditi* se miješaju sveto i profano.

2. Prag

Još jedna važna tema jest „prag“.

Budući da se simbolikom zaštićuje svojina kao takva, potrebno je ocrtavanje praga kao prostora svetog božjeg hrama odvojenog od vanjskog, profanog svijeta. Ta projekcija ima namjeru uspostaviti (dominantni) identitet zajednice. Uspostavlja granice teritorija vlastitog „mi“ kako bi to „mi“ i njegova tradicija bili zaštićeni.

* U Tuzlićevoj se *Juditi* prag pak prekoračuje; riječ je dakle o tzv. iregularnom mitu (prema Hansu Mayeru), a ne o „regularnom“ mitu kojem teži tadašnji repertoar zagrebačkog kazališta.

3. Pozicija žene

Komparirajući Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu i Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, ne možemo preskočiti specifičnu poziciju žene. U repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu žene su prikazane uglavnom kao pratilje herojima, kao njihov oslonac (*Anđelija* u *Kletvi*; *Anera* u *Ognjištu*; *Ružica Kvaternik* u *Sinu domovine*; *Bella* u *Smrtnoj uri*...).

Imajući na umu mit o *Juditi*, ali i samu *Slavonsku Juditu*, također se nameće u prvi plan pozicija žene. Sam mit o *Juditi*

4 Georgij Paro u kazališnom programu *Osmana* piše sljedeće: „Osman je sveobuhvatan pogled na svijet u kojemu ima mjesta za svakoga: Nije to isključivi svijet, to je rekao bih *natpogled*.“ Ali, odmah potom, Paro dodaje: „Gundulić kreće od dvaju suprotstavljenih svjetova – poljskog i turskog (...) Iz suprotstavljanja tih svjetova poljski svijet, s obzirom da je Gundulić katolik i zapadnjak, *nosi pozitivne predznake*, dok je *turški apriorno oslikan negativnim tonovima*. Sukob tih dvaju svjetova, sukob je u duhu Gundulićeva osjećaja svijeta – *sukob dobra i zla*“. (istaknula D. C. C.)

prikazuje ženu na način svojstven iregularnim mitovima. Propitivanje specifičnosti društvenih uloga zasigurno je temeljno. U *Slavonskoj* pak *Juditi* tema i pozicija žene još je složenija: pojavljuju se tri značajne ženske figure: Columbina, Habra i Judita. Judita jest žena koja se žrtvuje za dobrobit vlastite zajednice, ali je napisana, pa i igrana, tako da se naslućuje njezina, čak i mimo njezine volje, povezanost s Holofernom. Blizak dodir, preklapanje Erosa i Thanatosa: to je Juditina rana. Isto tako, ne zaboravimo kako je mit iregularan gledajući i iz pozicije žene: Judita je udovica, ali ona koja je zavodljiva i mudra u isto vrijeme. Ona jest okrenuta molitvama i transcendentnom, ali jednako tako dobro „pliva“ i u razgovorima s Habrom, sluškinjom, mijenjajući vlastiti diskurs.

4. Govor drugog: odnos „ja“ i „mi“

Slavonska Judita svjedoči o tome koliko ima raznih govora, raznih diskursa, po kojima plovimo i koji, čim ih koristimo, aktiviraju neki drugi dio nas. Dakle već je tu riječ o heterogenom „ja“, baš kao i o tome kako nijedna zajednica ne može biti tek „mi“.

Vladimir Biti piše o ranjenom „ja“: „Ja‘ nikada ne mogu biti homogenizirana u nekom zajedničkom posredniku bez povreda i patnje“ (V. Biti, 1992: 195), tako se podrazumijevaju granice i unutar svakog od „ja“. „I apstrahirane osobine određenog ja‘ također tvore prostor zazornog (...) Naše je ja‘ tkivo tisuću niti, polilog tisuću glasova koji se nikada ne mogu potpuno pokoriti.“ (V. Biti, 1992: 208)

5. Tranzicija i strah

Očito je da takav oblik modeliranja svijeta (drame) odgovara na određeni poticaj vremena u kojem živimo. Često se naglašava da se mitsko mišljenje obnavlja u tranzicijskom vremenu i prostoru u kojem i sami živimo. No zašto baš vrijeme tranzicije pogoduje „vraćanju“ mitsko-cikličkog shvaćanja povijesti?

Ernst Cassirer, filozof mita, odgovarajući na pitanje „koja to kriza svijesti“ proizvodi mit, govori o „osjetilnom uzbuđenju“ do kojeg dolazi u trenutku straha. Užasnutost se pretvara u zapanjenost (E. Cassirer, 1985: 87). Cassirer drži da je „zaprepaštenost“ mješavina suprotnih obilježja (strah - nada; bojazan - čuđenje). Takvo pak osjetilno uzbuđenje traži neki izlaz i neki izraz.

6. Kolektivitet i kazalište

Što se repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu tiče, ovim se otvara i sljedeće, možda i centralno pitanje: po kojem je kriteriju baš teatar prepoznat kao bitno mjesto potvrđivanja kolektiviteta, ali i zašto je „klasična“ drama – iz pozicije nacionalnog kazališta u Zagrebu – prepoznata kao model koji treba ovom prigodom „doraditi“?

Izravan odgovor na navedeno pitanje zasigurno nije lako pružiti a da se problem previše ne pojednostavi.

Koje su to specifičnosti kazališta koje teško prihvataju ideju „homogenog ja“? Zašto se teatar opire takvom obliku shvaćanja identiteta?

7. Prijelazi granica: strogo kontrolirani ili „šengenski“?

S jedne se strane razdvajanjem i uspostavljanjem granica, apstrahirajući različita „ja“, afirmira jedno metafizično „mi“; a s druge se strane, postavljanjem granica koje afirmiraju „mi“ u odnosu na „druge“, implicira prostor zazornog ako prihvatimo da zazorno nije odsutnost čistoće već ono što remeti identitet, red, sustav; ono što ne poštuje granice, mjesta, pravila (J. Kristeva, 1989: 10).

**Judit, victrix Holofernis* čini upravo obratno: ta školska drama afirmira *mješavinu* raznih svjetova uspostavljajući tri paralelno prikazana muško-ženska odnosa, tri para: Habra – Vagao, Columbina – Hanswurst, Judita – Holoferno. Osim toga u tu se trijadu ubacuju i pirandelovska pitanja odnosa onih koji igraju i likova što ih igraju, pa se tako upućuje na raznolike faktocitate spominjući primjerice Tadijanovića iz Rastušja, koji je ujedno i izvođač.

Neukrotivost kazališnog čina sadržana je u njegovoj pokazivačkoj osobitosti: „događajnost“, „neponovljivost“, „drugost“ stoje naspram skupa „stvrđenih događaja“.

U samoj je srži tog čina, čina koji je podložan trenutnom razlaganju, mnogoobličnost života koja se ne da zarobiti.

8. Slaba misao – jaka misao: s voskom u ušima ili bez njega?

Možemo dakle o kazalištu govoriti i preko opreke dvaju svjetova koji su proizašli iz kantovske podvojenosti materija – duh, a koju Bahtin vidi kao područje „svijeta života“ naspram „svijeta kulture“. Svijet života jest pojedinačni svijet

u kojem stvaramo, promatramo, u kojem živimo i umiremo, dok svijet kulture jest svijet u kojem svi fenomeni dobivaju svoja značenja u jedinstvu apstraktno-teorijskih sustava ili pak dodirujući problem kojim se bave filozofi „slabe misli“ (prema: V. Biti, 1992).

„Slaba se misao izlaže na umjetnički bezazlen način čarima samog trenutka (...) ona ne pokazuje zanimanje za povijesno porijeklo, već za bliskost sadašnjosti“ (V. Biti. 1992: 195) i te je elemente Judita imala u vrijeme kad je prvi put igrana, jer je to značajka poetike sarmatizma, a to je afirmirala i kad smo je igrali 1994. godine u ratnom Osijeku.

„Jaka misao“ pokušava prodrijeti kroz zbrku života, prizemljiti na sigurno tlo istine s obveznim voskom u svojim ušima“ (V. Biti, 1992: 196). No tog voska nema u *Slavonskoj Juditi*.

9. Odisej i posada? Ili sirene: morske i ratne?

Kako to? Možda baš zbog toga što je Osijek bio na prvoj liniji obrane, dakle - u stanju trajnog i stalnog rizika. Uvijek u egzistencijalnoj ugrozi, stanovništvo je, na svjesnom ili nesvjesnom planu, neprekidno svjesno tzv. „slabe misli“, „događajnosti“, važnosti trenutka. I tome se, kao i smijehu, relativizaciji, ironizaciji, baš poput Sluge⁵ u dihotomiji o kojoj piše G. R. Hocke ili pak A. B. Oliva (Sluga i Gospodar - osmijeh i smijeh), priklanja.

Zagreb pak gradi temelje, ali intelektualne; nije trajno fizički ugrožen te je ovdje s punim pravom na snazi tendencija prema jakoj misli, koja može i mora staviti spasonosni vosak u uši.

V.

Zašto imam snažan dojam kako je *Judita* danas aktualna? Zašto mi se čini važnim danas pisati o kompleksnosti devedesetih?

Ima li ovo vrijeme ikakve veze s tim ratnim vremenom?

Opsada, okupacija, zatvoren prostor, probijanje preko granice, izolacija: to je niz riječi-asocijacija što mi „padaju na pamet“.

I polarizacija.

Ovog puta virtualnim kanalima.

No i nadalje opasna za ljudske živote. ●

⁵ Kazališnom je činu bliska Rortyjeva tvrdnja da „svijest ljudi o tome kako su njihova uvjerenja kontingentna ne ukida njihovu spremnost da za njih umru“ (R. Rorty u: V. Biti, 1998: 80).

LITERATURA

- Aralica, Ivan (1993), *Pir ivanjskih krijesnica (kazivanja)*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Aralica, Ivan (1992), *Propast Magnuma*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Biti, Vladimir (1992), „Nietzsche, Bahtin i *slaba misao*“, u: *Bahtin i drugi*, ur. Vladimir Biti, Naklada MD, Zagreb, str. 189-222.
- Biti, Vladimir (1998), „Teorija i postkolonijalno stanje“, *Republika*, Zagreb, g. 54, br. 5-6, str. 74-96.
- Bahtin, M. Mihail (1989), *O romanu*, Nolit, Beograd.
- Budak, Mile (1990), *Ognjište*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Calinescu, Matei (1988), *Lica moderniteta: avangarda, dekadencija, kič*, Stvarnost, Zagreb.
- Carroll, David (1992), „Pripovjedni tekst, raznorodnost i pitanje“, u: *Bahtin i drugi*, ur. Vladimir Biti, Naklada MD, Zagreb, str. 159-187.
- Cassirer, Ernst (1978), *Ogled o čovjeku. Uvod u filozofiju ljudske kulture*, Naprijed, Zagreb.
- Cassirer, Ernst (1985), *Filozofija simboličkih oblika. II dio. Mitsko mišljenje*, Dnevnik, Novi Sad.
- Cesarec, August (1996), *Sin domovine, životna drama Eugena Kvaternika u 14 slika*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Crnojević-Carić, Dubravka (1996), „Stilski kompleksi u Tuzlićevoj *Juditi* (ili maniristički osjećaj svijeta)“, *Književni Osijek: književnost u Osijeku i o Osijeku od početaka do danas*, Pedagoški fakultet Osijek, Osijek, str. 171-176.
- Crnojević-Carić, Dubravka (1997), „Ernst Cassirer, filozof mita“, *Čemu*, Zagreb, g. 4, br. 9, 29-42.
- Crnojević-Carić, Dubravka (1998), „Toplo okrilje međa“, *Republika*, Zagreb, g. 54, br. 7-8, str. 136-146.
- Crnojević-Carić, Dubravka (2012), *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici*, Alfa, Zagreb.
- Gundulić, Ivan (1992), *Osman*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Hergešić, Ivo (1996), *Sin domovine*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Iveković, Rada (1988), „Prazno mjesto drugoga/ druge u postmodernoj misli“, *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*, ur. Ivan Kuvačić i Gvozden Flego, Naprijed, Zagreb.
- (1956), *Judith, victrix Holofernis*, u: *Građa za povijest književnosti Hrvatske*, knj. 27, JAZU, Zagreb.
- Kovačić, Vladimir (1996), *Sin domovine*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Kristeva, Julia (1989), *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb.
- Kundera, Milan (1990), *Umjetnost romana*, Veselin Masleša, Sarajevo.
- Lipovetsky, Jean (1987), *Doba praznine*, Književna zajednica, Novi Sad.
- Matić, Tomo (1956), „Jedna hrvatska školska drama iz Slavonije 18. stoljeća“, u: *Građa za povijest književnosti Hrvatske*, knj. 27, JAZU, Zagreb.
- Oliva, Achille Bonito (1989), *Ideologija izdajnika. Umetnost, manir, manirizam*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad.
- Paro, Georgij (1992), *Osman*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Schmidt, Burghart (1988), *Postmoderna – strategije zaborava*, Školska knjiga, Zagreb.
- Sedlar, Jakov (1993), *Krađa Marijinog kipa*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Stanojević, Ljubomir (1994), *Slavonska Judita, drama iz 18. stoljeća*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.
- Stanojević, Ljubomir (1996), „Marin Carić: Od kazališta se odmaram u kazalištu“, *Vjesnik*, Zagreb, 16. ožujka.
- Šenoa, August – Škrabe, Nino (1995), *Kletva, dramatisacija u 13 slika*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Tomaš, Stjepan (1988), *Smrtna ura (dramska kronika u 7 slika)*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.
- Vuletić, Anđelko (1991), *Andrija Hebrang*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb.

Boris Senker

Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Redateljske poetike u devedesetima

UDK 792.071.2.027(497.5)

Sažetak: U članku se daje kratak prikaz političkih, društvenih, gospodarskih i kulturnih promjena u Hrvatskoj na prijelazu iz osamdesetih u devedesete godine 20. stoljeća te promjena na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće, potom se, na primjeru zagrebačkoga Teatra &TD, govori o redateljima koji su se umjetnički formirali u sedamdesetim godinama (V. Habunek, V. Gerić, P. Selem, K. Spaić, B. Violić, G. Paro, P. Veček, J. Juvančić, I. Kunčević, I. Boban i dr.), a na kraju se nešto iscrpnije opisuje i vrednuje njihov doprinos hrvatskome dramskom kazalištu u devedesetim godinama.

Ključne riječi: hrvatsko kazalište; drama; kazališna režija

The poetics of stage directing in the 1990s

Abstract: The paper offers a brief overview of political, social, economic and cultural changes in Croatia at the turn of the 1980s and 1990s and at the turn of the 20th and 21st centuries; furthermore, on the example of &TD Theatre it considers the stage directors whose artistic poetics were shaped in the 1970s (V. Habunek, V. Gerić, P. Selem, K. Spaić, B. Violić, G. Paro, P. Veček, J. Juvančić, I. Kunčević, I. Boban, etc.); and finally, it describes and evaluates in more detail their contribution to the Croatian drama theatre in the 1990s.

Keywords: Croatian theatre; drama; stage direction

I.

Devedesete godine prošloga stoljeća više su od uobičajenih desetljeća na koja se iz ovih ili onih razloga i potreba pojedina stoljeće dijele. Devedesete su – prije svega u hrvatskom političkom životu, ali i u kazališnom životu – ostrim rezovima odvojene i od prethodnih i od sljedećih desetljeća. Evo samo nekoliko događaja što su, kako se to običava reći, obilježili početak devedesetih i njihov kraj.¹ U siječnju godine 1990. slovenski i hrvatski, pa makedonski predstavnici donijeli su i proveli odluku koja se dotad činila posve nemogućom – napustili su izvanredni kongres Saveza komunista Jugoslavije u Beogradu.

U veljači iste godine Republički sekretarijat za upravu i pravosuđe potvrdio je registraciju prvih osam stranaka, čime je i administrativno uvedeno višestranačje, najavljeno već u svibnju 1989. osnivanjem Budišina, Goldsteinova i Gotovčeva Hrvatskoga socijalno-liberalnog saveza, a tadašnji Sabor, usvajanjem amandmana, višestranačju je dao i ustavni legitimitet.

U travnju i svibnju 1990. održana su dva kruga izbora za sva tri vijeća Sabora (Društveno-političko vijeće, Vijeće općina, Vijeće udruženog rada) s ukupno 351 zastupnikom, na kojima je Tuđmanova Hrvatska demokratska zajednica dobila čak 205 mandata. Račanov Savez komunista Hrvatske – Socijaldemokratska partija kao najjača oporbena stranka dobio je gotovo dvostruko manje, 107 mandata. Konstituiran 30. svibnja, taj saziv Sabora 22. prosinca donio je Ustav, a dan prije toga proglašena je Srpska autonomna oblast Krajina. Godine 1991. uslijedili su prvi oružani sukobi, svibanjski referendum o državnom položaju Republike Hrvatske, lipanjska Deklaracija o proglašenju suverene i samostalne Republike Hrvatske, rat te listopadska Odluka o raskidu državnopravnih sveza s ostalim republikama i pokrajinama SFRJ.

Denacionalizacija, privatizacija, takozvana pretvorba, ratno profiterstvo – pojave su koje je kazalište na razne načine problematiziralo tijekom devedesetih i još se njima bavi i bavit će se sve dok budu aktualne, kao što i na početku trećega desetljeća dvadeset i prvoga stoljeća i dalje jesu, ali na organizacijsku i financijsku stranu rada, napose rada javnih kazališta, koja su se nastavila financirati

1 Osnovni su izvor podataka za ovaj prilog enciklopedijski članci: „Hrvati“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26386> (5. rujna 2021.) i „Domovinski rat“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=15884> (14. rujna 2021.), te zbornik *Devedesete. Kratki rezovi* (2020.), koji su uredili Orlanda Obad i Petar Bagarić (Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb), napose uvodni tekst „Kratki rezovi, dugi ožiljci“ Orlande Obad i Petra Bagarića (str. 7-22), a što se kazališta tiče, studija Agate Juniku „Teatar (u teatru) devedesetih“ u tom zborniku (str. 147-187) te niz izlaganja podnesenih na teatrolozijskom znanstvenom savjetovanju koje je u organizaciji Odjela za kazalište i film Matice hrvatske održano 20.-22. veljače 2003. pod naslovom *Suvremena hrvatska drama: kazalište, mediji, proza*, te iste godine objavljenih u časopisu *Kazalište* (g. 7, br. 13-14., str. 122-243).

iz proračuna, te pojave nisu izravno utjecale. Barem ne na način koji bi bio u području primarnoga interesa teatrologije, a ne pravosuđa.

Veću zabunu u svekolik javni život, pa tako i kazališni, unijele su neke druge promjene koje većim dijelom tek treba izlučiti iz područja osobnih iskustava, dojmova, pretpostavki i namjernih dezinformacija te ih imenovati, provjeriti, protumačiti. Jedan je od takvih dojmova da je zbunjujuće bilo to što su se, recimo, na početku devedesetih u Hrvatsku vratili ljudi za koje se mislilo da se nikad neće vratiti, a iz nje otišli oni koji nisu mislili i za koje se nije mislilo da će ikad otići. Počeli su se također javljati glasovi za koje se mislilo da su trajno ušutkani, a ušutkavati glasovi za koje se mislilo da nikad neće zamuknuti. Sloboda govora proširila se, barem deklarativno, na politiku, medije, obrazovanje, kulturu, znanost, pa je kazalište izgubilo povlasticu da, koristeći se sebi svojstvenim prerusavanjem, progovori i o onom o čemu se drugdje nije smjelo govoriti.

Posljednje godine prošloga stoljeća također su donijele vidljive promjene. Krajem 1999., zbog uznapredovale bolesti predsjednika Tuđmana, Sabor je donio Ustavni zakon o privremenoj spriječenosti Predsjednika Republike Hrvatske za obavljanje svojih dužnosti, pa je Vlatko Pavletić, kao predsjednik Sabora, preuzeo njegove ovlasti i u studenome raspisao izbore. Na početku 2000. u Saboru, koji je tad imao 151 zastupnika, većinu je osvojila podosta nehomogena koalicija šestorke predvođene Račanovim SDP-om, Budišinim HSLS-om i Tomčićevim HSS-om, a Hrvatska je dobila i novoga predsjednika, Stjepana Mesića iz HNS-a.

Promjene i rat utjecali su na kazališni život, kao i u prijašnjim desetljećima dva svjetska rata i velike političke, društvene, gospodarske i kulturne promjene koje su se događale u njima i nakon njih. Broj profesionalnih kazališta u devedesetima se, istina, nije promijenio. Postojeća se nisu zatvarala, a za otvaranje novih nije bilo uvjeta, ali se konstantno smanjivao broj sjedala u njima, a još je i „iskorištenost kapaciteta“ pala s otprilike 68% (sredina osamdesetih) na manje od 63% (sredina devedesetih). Bilo je i manje stalno zaposlenih u kazalištima.

Dramatičari, glumci i redatelji reagirali su na smanjenje zaposlenosti i opsega rada u državnim i javnim kazalištima, ali jednako tako, poneki i još jače, na pokušaje podređivanja repertoara ideologiji te državnim i političkim interesima. Reagirali su prije svega formiranjem novih profesionalnih glumačkih družina i privatnih kazališta kao što su primjerice Mala scena, Montažstroj, Exit, Epilog, Garage ili Lapsus u Zagrebu i HKD u Rijeci (usp. A. Juniku, 2020: 167-173).

U prijelomnim godinama 1990. i 1991. Miro Gavran, dramaturg i ravnatelj Teatra &TD, pokrenuo je i vodio scenu Suvremena hrvatska drama te potaknuo tiskanje dvaju zbornika pod naslovom *Mlada hrvatska drama*, a poslije je pokrenuo i uređivao časopis *Plima*, otvoren mladim dramatičarima i pripovjedačima, pa i starijim početnicima. Od tridesetak novih imena što su se javila na stranicama tih zbornika i časopisa, na kazališnim su se ceduljama u sljedećim godinama

s manjom ili većom učestalosti mogla pročitati imena Mislava Brumeca, Pave Marinkovića, Asje Srnc Todorović i Ivana Vidića. Izvodila su se u tim godinama i djela Mate Matišića i Borislava Vujčića, ali oni ne samo da formalno nisu pripadali „mladoj hrvatskoj drami“ nego im se i dramski rukopis razlikovao od rukopisa dramatičarki i dramatičara mahom sa završenim studijem dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti. Gavran je i režiju povjerio mladim redateljicama i redateljima. Tako je Brumecovu *Francescu da Rimini* režirao Robert Raponja, koji je režirao i *Lov na medvjeda tepišara* Milice Lukšić. Marinkovićeva *Filipa Okteta* režirala je Snježana Banović, a njegovu *Gloriettu* Ranka Mesarić. Vidićevu *Groznicu* postavio je na scenu Milan Živković, a *Mrtvu svadbu* Asje Srnc Todorović Christian Colin, kojemu je asistirao Ivica Buljan. Bile su to redateljice i bili su to redatelji koji tek dolaze.

O tome kako su promjene na početku i na kraju posljednjega desetljeća prošloga stoljeća djelovale na kazalište svjedoči i jedna repertoarska posebnost.² U siječnju godine 1990. praizveden je *Bauhaus* Slobodana Šnajdera, u dramaturškoj obradi Vjerana Zuppe i režiji Paola Magellija, na pozornici Zagrebačkoga kazališta mladih. Glavnu ulogu u toj predstavi koja je na poseban način tematizirala studentski bunt 1968., ali i druge utopijske projekte (pre)uređenja zbilje, glumca K. tumačio je Aleksandar Cvjetković. U listopadu 1999. Petar Veček postavio je u Varaždinu Šnajderovu crnu komediju *Kod Bijelog labuda*. Premda je i u međuvremenu pisao i premda su ga izvodili u kazalištima izvan Hrvatske – *Zmijin svlak* i *Utjeha sjevernih mora* važniji su naslovi – Šnajdera u hrvatskom teatru od *Bauhau-sa* do *Bijelog labuda* nije bilo. Nije bilo ni Cvjetkovića. Jedan od najglasnijih u sedamdesetim i osamdesetim godinama, te ponovno u dvijetisućitima, Šnajder je tijekom devedesetih godina u hrvatskom kazalištu bio nečujan dramatičar, dakako ne svojom voljom.

Moja tema međutim nisu dramatičari nego redatelji i njihove poetike u devedesetim godinama prošloga stoljeća. Budući da ćemo o devedesetima raspravljati dva puta, u ovom ću se izlaganju ograničiti na redatelje koji su u to desetljeće ušli kao već formirani i afirmirani umjetnici.

II.

Pozicija redatelja u gavelijanskoj tradiciji – a ona je u devedesetima, puna tri desetljeća nakon Gavelline smrti, i dalje prisutna – bila je definirana često citiranim, pa i zlorabljenim njegovim samoodređenjem prema kojemu redatelj s glumcima surađuje „u svojstvu zastupnika književnosti“ (usp. B. Gavella, 1970: 41). Ako je tomu tako, onda je svrha režije u tom da „proizvede“, „izvede“ predstavu prema „tekstovnom nacrtu“. Božidar Viola, jedan od članova neformalnoga

² Kad ovdje govorim o kazalištu, govorim zapravo o samo jednoj njegovoj sastavnici, naime o dramskom kazalištu. Pod režijom stoga razumijem i režiju dramskih tekstova u tom segmentu kazališta.

postgavelijanskoga „kartela“ i redatelj koji nikad nije doveo u pitanje Gavellin ugled utemeljitelja modernoga hrvatskog teatra, redefinirao je to određenje tvrdnjom da režija, napose režija glume, „ne ide samo *od* teksta nego i *prema* tekstu (...) od shvaćanja teksta prema scenskom izražavanju tog shvaćanja“ (B. Vio- lić, 1989: 166). Bilo kako bilo, kretala se režija „od teksta“ ili „prema tekstu“, ona se u dramskom teatru pozicionirala „između“ pisanoga teksta i glumišne izved- be, ali daleko od toga da je time bila i točno određena. Ni Vio- lić je nije odredio, ali je jasnije postavio krajnje točke polja unutar kojih se režija kreće. One bi se, da- kako pojednostavnjeno, mogle ovako odrediti:

- (1) tekst (dramski, prozni, pjesnički, esejistički, kolažni, autorski, skupni) proizvodi (usmjerava, nadzire) predstavu, odnosno izvedbu;
- (2) predstava, odnosno izvedba verbalnoga ili neverbalnog kazališta ili nekog drugog žanra proizvodi (meta)tekst(ove) u rasponu od „zapisnika izvedbe“ do kritičkoga tumačenja, osmišljavanja čina, odnosno akcije, njezine kontekstualizacije, iskazivanja neiskazanog.

Dakako da je današnjoj kritici i teoriji bliži i poticajniji drugi tip odnosa, a Gave- llinim izravnim i posrednim sljedbenicima, o kojima će u ovom izlaganju i biti riječi, bio je bliži prvi tip odnosa. Iz toga nije teško zaključiti da te redatelje i nji- hova ostvarenja kritika u dvadeset i prvom stoljeću nije cijenila onoliko koliko su ih cijenili njihovi suvremenici u sedamdesetim, osamdesetim i devedesetim godinama prošloga stoljeća, a noviji pregledi kazališnih zbivanja u nedavnoj prošlosti ne pridaju im onu važnost koja im se prije pridavala. Ipak, i ovaj osvrt na redateljske poetike u devedesetim godinama, usredotočen, kako je malopri- je rečeno, na rad već afirmiranih, etabliranih redatelja, oslonit će se na jedan od najnovijih tekstova o devedesetim godinama u kazalištu, odnosno o „teatru (u teatru) devedesetih“, kako i glasi naslov studije Agate Juniku uvršten u zbornik *Devedesete. Kratki rezovi* (2020.). Autorica spominje poseban, moglo bi se reći i kul- tni status Teatra &TD, kojemu je umnogome „pridonio dobar glas koji prati te- atar u Savskoj 25 još iz mitskog vremena šezdesetih i sedamdesetih“ (A. Juniku, 2020: 165), dakle u doba Vjerana Zuppe. Imali su sličan status i Zagrebačko kaza- lište mladih za Nikole Vončine i Narodno kazalište *August Cesarec* u Varaždinu za Petra Večeka, ali ostanimo pri &TD-u i pogledajmo koji su redatelji i kojim pred- stavama pridonijeli njegovu iznimnom statusu. Dakako da ovo što slijedi neće biti popis svih predstava tih redatelja – za to postoji *Repertoar hrvatskih kazališta* (usp. B. Hećimović, 1990: 350-359)³ – nego ću spomenuti one koje su, svaka na svoj

3 Teatar &TD u *Repertoaru* je obradio Igor Mrduljaš.

način i u svojoj mjeri, pridonijele tomu da Teatar &TD postane „izrazito različito kazalište“ (P. Selem, 1985: 9).

Od predstava što ih je nepriznati redateljski doajen, prvi Ionescov redatelj u nas,⁴ sustavno i nepravedno marginalizirani Vladimir Habunek postavio na pozornicu u Savskoj, valja izdvojiti dvije koje su oživile sjećanje na Družinu mladih. Ako Marivauxova *Dvostruka nevjera* ne ulazi u uži krug predstava što su obilježile Teatar &TD, *Kralj Gordogan* Radovana Ivšića, disidenta, jednog od utemeljitelja Družine mladih, njezina najvažnijeg autora i dosljednog nadrealista, praižveden u veljači 1979., gotovo četiri desetljeća nakon što je napisan, neprije-porno jest u tom krugu. Kosta Spaić, pripadnik neformalnoga „kartela“ Gavellinih učenika i nasljednika, režirao je *More* Edwarda Bonda, dramu u kojoj je kritika prepoznala odjeke Shakespeareove *Oluje*, koju je Spaić već 1962. režirao na Dančama u Dubrovniku. Mladen Škiljan, također Gavellin učenik, ali ne i pripadnik „kartela“, odabrao je komediju *Naivne laste* glumca, redatelja i dramatičara bliskog teatru apsurdna Rolanda Dubillarda. Petar Selem, koji kao da je Teatar &TD pokušavao izvana umjetnički voditi prema vlastitim nazorima, režirao je drame istaknutih predstavnika poetskoga i filozofskog teatra: Claudelovu *Razdiobu podneva*, Camusova *Caligulu* te Sartreove *Muhe*. Sve tri režije ostvario je do 1970., nakon čega je prekinuo suradnju s Teatrom &TD neprekidno mu prigovarajući zbog iznevjeravanja izvornih ideja. Vladimir Gerić zaslužan je za prve – pa i najveće – Šoljanove kazališne uspjehe režijom prvo njegovih jednočinki *Brdo* i *Galilejevo uzašašće* pa nenadmašne *Dioklecijanove palače* te ponovno jednočinki *Tarampesta* i *Mototor*, a jedan od vrhunaca ne samo Teatra &TD nego i hrvatskoga glumišta na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine bila je Gerićeva režija Handkeova *Kaspars* s Ivicom Vidovićem u naslovnoj ulozi. Nekonvencionalne su bile i njegove režije *Priče o vojniku* Igora Stravinskog i Büchnerova *Woyzecka*. Tomislav Durbešić, jedan od utemeljitelja &TD-a, uprizorenjem Genetova *Balkona* 1966. postao je Ionescov redatelj te je jednu za drugom postavljao njegove „antidrame“ *Kralj umire*, *Žeđ i glad*, *Macbett*, *Lekcija*. Okušao se i kao redatelj Eshila (*Sedmorica protiv Tebe*) i Držića (*Novela od Stanca*), pridonio Šemberinim „dramatičkim pokušajima“ režijom njegova *Gastritisa* te se dramom *Raspućin i ostali* (*Va banque*) predstavio u dvostrukoj ulozi pisca i redatelja. Dok je za Dina Radojevića, još jednog gavelijanca i pripadnika „kartela“, koji je u &TD-u režirao samo dramu *Sunce zalazi* belgijskoga književnika Michela de Ghelderodea te *Krležin obračun s nama* u interpretaciji Rade Šerbedžije i uz skulpture Marije Ujević-Galetović, kazalište u Studentskom centru bilo tek usputna postaja, za dvojicu

4 Prema Habunekovu svjedočenju, na Ionesca ga je u Parizu upozorio kritičar Jacques Lemarchand. Donio je *Čelavu pjevačicu* u Zagreb, uz komentar: „Ja to ništa ne razumijem, ali me na to djelo osobno upozorio prvi ili jedan od glavnih pariških kritičara. To je, očito, nešto za vas mlade.“ (V. Habunek, 1994: 57), te je 1956. režirao u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedijska, a 1957. na Komornoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.

preostalih gavelijanaca i članova „kartela“ ono to nipošto nije bilo. Georgij Paro počeo je svoj itedeovski niz režijom jedne od modernističkih varijacija na velike tragične teme, naime filozofsko-poetske drame *Sedmorica danas* Jovana Hristića, a nastavio sjajnim uprizorenjem Grassove problematizacije angažiranoga političkog kazališta i političkog angažmana kazališnih umjetnika pod naslovom *Plebejci uvježbavaju ustanak*. Slijedili su *Gospodin de Molière* Mihaila Bulgakova, na temu odnosa vlasti i kazališta, i Weissova dramatizacija Kafkina *Procesa* te, napokon, nedvojbeno jedna od najboljih predstava o „olovnim godinama“, o sumnji, strahu, nepovjerenju, oprezu, manipulaciji i izdaji, *Gospodar sjena* Dubravka Jelačića Bužimskog, s izvrsnim glumačkim parom Pero Kvirgić – Ivica Vidović.

Redateljska suradnja četvrtog člana „kartela“, Božidara Viočića, s Teatrom &TD bila je u sedamdesetim godinama razmjerno kratka, trajala je 1971. – 1975., ali iznimno uspješna i znatno je pridonijela umjetničkom profiliranju tog kazališta. Praizvedba Brešanove „groteskne tragedije“ *Hamlet u Mrduši Donjoj* prijelomni je datum u povijesti hrvatske drame i hrvatskog kazališta nakon Drugoga svjetskog rata. Pirandellov *Henrik IV*, s Izetom Hajdarhodžićem u naslovnoj ulozi, bio je primjer izvođenja „proksemijskih odnosa“ (usp. K. Elam, 1980: 62) iz temeljnih odnosa u dramskom svijetu: predstava se naime mogla gledati s dvije nasuprot postavljene tribine.⁵ *Mirisi, zlato i tamjan*, Viočićeva adaptacija vrhunskog romana Slobodana Novaka, bila je pak jedna od najizvođenijih a ideološki najoštrije napadanih predstava na pozornici u Savskoj. Napokon, u Zuppinu tek dijelom ostvarenu programskom „kolu oko Molièrea“ Viočić je režirao Molièreo-va *Don Juana* i *Odmor za umorne jahače* Ivice Ivanca s Ivicom Vidovićem i Radom Šerbedžijom kao Sganarelleom i naslovnim junakom u *Don Juanu*, a Don Juanom i Sganarelleom u *Odmoru*.

Ključne su predstave u &TD-u ostvarili i redatelji kojima su druga polovica šezdesetih i prva polovica sedamdesetih bile umjetnički formativne godine. Joško Juvančić sudjelovao je u stvaranju novoga kazališta režijom dviju jednočinki Murrayja Schisgala, *Daktilografi* i *Tigar*, predstavio je hrvatskoj kazališnoj publici Šoljanov prijevod Stoppardove tragikomedije *Rosenkrantz i Guildenstern su mrtvi*, koja se tada još nije bila preselila s kazališnoga ruba u njegovu maticu, *Neplaćenim ubojicom* dao je svoj doprinos uprizorenjima Ionescovih „antidrama“, a rad na praizvedbi Brešanova „moraliteta“ *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, pod promijenjenim naslovom *Pojava Nečastivog u općini N.*, bio je obustavljen politički iznudenom odlukom ansambla o njezinoj „odgodi“ (F. Šovagović, 1988). Tomislav Radić, koji je surađivao u nizu &TD-ovih predstava, zgodimice i kao scenograf, pridonio je neoavangardističkoj repertoarskoj crti tog kazališta režijama Ionescova *Mahnitanja udvoje*, Beckettove *Komedije*, Pinterove *Ničije zemlje*, donekle i Šoljanove poetske *Romance u tri ljubavi*, a napose *Stilskim vježbama*, koje je,

5 Scenograf je bio Miše Račić.

prema Raymondu Queneauu, preveo i adaptirao s Tonkom Maroevićem. Ivica Boban surađivala je s mladim glumcima, s kojima je formirala Kazališnu radionicu *Pozdravi*, na dva eminentno „postdramska“ (H.-Th. Lehman, 2005) projekta, naime na *Pozdravima*, prema Ionescu, te „skupno osmišljenom“ (V. Kačić Rogošić, 2017) *Povratku Arlecchina*. Petar Veček samo je jedanput u tim godinama režirao u &TD-u, i to *Macbetha* istočnonjemačkog dramatičara Heinera Müllera, a za Müllerova se *Filokteta* odlučio i Miro Međimorec, koji je, uglavnom za Polukružnu dvoranu, fragmente pripovjednih djela pretakao u komorne predstave *Kužiš, stari moj*, prema Majdaku, *Lamentacije Valenta Žganca zvanog Vudriga*, prema Krleži, *Maestrova smrt*, prema Marinkoviću, ili *Đavo, mora Ivana Karamazova*, prema Dostojevskom. Napokon, i Darko Tralić opredijelio se za komorna, tematski raznolika ostvarenja u Polukružnoj i Crnoj dvorani, većinom u vlastitoj adaptaciji: Kierkegaardov *Dnevnik zavodnika*, Camusov *Pad*, Šemberinu monodramu *I to ljudi govore* te „halucinantni galgencabaret“ *Kavana Torso Škrabea*, Senkera i Mujičića.

Popis redateljskih imena mogao bi biti i širi jer gotovo da i nije bilo redatelja koji tih godina u &TD-u nije mogao ostvariti neki svoj osobni umjetnički projekt nezanimljiv ili neprihvatljiv središnjim kazališnim institucijama ili festivalima s kojima su gotovo svi netom spomenuti umjetnici u istom razdoblju i surađivali, u kojima su neki od njih bili i zaposleni. Upravo stoga podsjećanje na njihove režije u Teatru &TD jest relevantno i za ovu temu. Naime predstave koje je svaki od njih režirao u prostorima &TD-a, organizacijski nekonvencionalna kazališta koje nije nametalo svoju repertoarsku politiku i svoju estetiku gostujućim umjetnicima, kazuju o njihovim redateljskim poetikama – u nekih tek u formiranju, u nekih već formiranim – više od predstava koje je svaki od njih režirao negdje drugdje.

III.

Pogledajmo, ukratko, što je s tim redateljima bilo u devedesetim godinama.

Dino Radojević nije ih doživio, Tomislav Durbešić podosta je rijetko i nezapaženo režirao; Mladen Škiljan posve se povukao iz kazališta te posvetio prevodeњу i komentiranju Aristofana; režiravši u proljeće 1991. tada itekako aktualan Jarryjev tekst *Kralj Ubu*, ponovno u &TD-u, Miro Međimorec otišao je na ratište te u diplomaciju; Tomislav Radić više negoli kazalištem bavio se filmom i televizijom, kao i pedagoškim radom; Darko Tralić vratio se radiju i zgodimice radio s amaterima.

Situaciju u kojoj su na početku devedesetih nastavili raditi ostali redatelji iz ovog niza dobro ilustrira jedna nimalo slučajna podudarnost. Naime, iste, prijelomne godine, 1991., u Zagrebu su uprizorene adaptacije dvaju velikih romana. Georgij Paro u Zagrebačkom kazalištu mladih režirao je predstavu pod naslovom *Krležine Zastave*, sa sjajnom glumačkom ekipom u kojoj su glavne i

veće uloge tumačili Rene Medvešek (Kamilo Emerički, sin), Pero Kvirgić (Kamilo Emerički, otac), Ana Karić (Ana Borongay), Alma Prica (Eugenia Tomasseo), Ljubica Tadić (Stevča), Drago Krča (Frano Supilo), Božidar Alić (Amadeo Trupac), Dejan Aćimović (Joja), Relja Bašić (Ottokar Erdelyo), Danko Ljuština (Armiski đeneral Atanasije Simeonović), Zvonimir Zoričić (Ministar Predsjednik). Bila je to velika i veličanstvena predstava, koja je u doba kad se već nazirao raspad druge Jugoslavije, uprizorila raspad Austro-Ugarske Monarhije i nastanak Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca, onako kako ga je Krleža interpretirao u šezdesetim godinama prošloga stoljeća. Nasuprot Paru, Jakov Sedlar postavio je na pozornicu Hrvatskoga narodnog kazališta novu, svoju i Pere Budaka, dramatizaciju četiri i pol desetljeća zabranjena i iz povijesti hrvatske proze izbrisana romana *Ognjište* Mile Budaka, s Enom Begović, Božidarom Oreškovićem i Borisom Miholjevićem u glavnim ulogama tragične junakinje Anere, demonskog Blažića i pravednika Lukana. Bila je to skromno opremljena, umjetnički nimalo ambiciozna komorna predstava podobna za gostovanja i namijenjena prije svega iseljeničkoj publici u Australiji i Sjedinjenim Američkim Državama. Svjetonazorski i estetički posve različite, smještene na dva oprečna pola, uklopljene dakle u dva ideološki, politički, društveno i kulturno oprečna i, u krajnjoj konzekvenci, nepomirljiva krajolika, te dvije predstave o Hrvatskoj i hrvatskom kazalištu na početku devedesetih godina govore mnogo više nego što se to na prvi pogled čini i što se tada činilo. Ukazale su, posredno i bez nakane zapravo, na temeljne dvojbe i na moguća opredjeljenja u godinama što dolaze, prije svega na dva moguća puta kojima će se kretati hrvatsko kazalište, na dvije moguće tradicije utjelovljene u dvojici književnika koje je primjerice prirodoslovac i književnik Zlatko Milković godine 1943. ravnopravno, uz Vladimira Nazora, postavio na vrh onodobne hrvatske književnosti:

„Mile Budak nosi u sebi karakteristike Ličana, zasićenog škrte i siromašne ljepote ličkog krajobraza, velebitskih sjena, koje se poput magle provlače njegovim djelima i kao iz kamena izklesanim karakterima njegove Anere, Musinke, Blažića i Lukana (*Ognjište*). Miroslav Krleža, najbuntovniji pisac imade u sebi još uvijek nemirne, buntovničke krvi Matije Gupca, svojega Zagorja, politure velikoga grada, u kojem je odgojen, nestaloženost i vječni nemir, kakav nalazimo u Hrvatskom Zagorju, tome vječnom rasedištu hrvatskog buntovništva, pravaške misli i vječnog traženja nečeg novoga.“
(Z. Milković, 1943: 8)

Implicirale su te dvije predstave i dva, da tako kažem, projekta samostalne Hrvatske jer oslanjale su se na dvije ideologije, na dvije tradicije, na dva vrijednosna sustava na kojima se – ili na jednom ili na drugom, oba su bila i ostala

podjednako isključiva te, unatoč pokušajima pomirbe, nepomirljiva – samostal-na država trebala temeljiti, koje je u sebe trebala ugraditi.

Međutim već sljedeće godine ta su se dva redatelja, unatoč nepomirljivo-sti svojih redateljskih poetika – o svjetonazorima i osobnostima da i ne govo-rim – našla na istom poslu. Naime ratne godine 1992., unatoč tomu što je, kako je ustvrdila Ana Lederer, „sve što Sedlar nije, Paro kao redatelj jest ili je barem bio“ upravo „Sedlar kao ravnatelj Drame [bio] izbor intendanta Georgija Para“ (A. Le-derer, 2003: 138). Naoko je ovdje riječ o paradoksu, o kompromisu, o nedosljedno-sti, čak i o izdaji vlastitih načela, ali bilo je to vrijeme homogenizacije izazvane ratom, pa suradnju Paro – Sedlar valja sagledavati u tom kontekstu.

Petar Selem bio je u nizu redatelja koji su pridonijeli tomu da „dobar glas (...) prati teatar u Savskoj 25 još iz mitskog vremena šezdesetih i sedamdesetih“ (A. Juniku, 2020: 165) neprijeporno najglasniji zagovornik „otvorenoga“, „različi-tog kazališta“ i ideolog Teatra &TD kao „teatra grupe“ (usp. P. Selem 1979 i 1984). U devedesetim je godinama međutim izborom predstava koje je režirao zbunio kazališne kritičare i kroničare navikle na jednostranost i isključivost u sveko-likom javnom životu, pa tako i u kazalištu. Tako je, prema Agati Juniku, Selem

„začudni primjer dvostruke agende (...), koji se u velikim nacionalnim kućama (i na ljetnim kulturno-turističkim festivalima, nap. B. S.) specijalizirao za operne spektakle s nacionalnim nabojem. U &TD-u on režira *Gorki, gorki mjesec* po romanu Pascala Brucknera u kojem se zapliće i raspliće tragična priča jednog radikalnog ljubavnog para (1994./1995.) ili, još zanimljivije, *Top girls* (1998./1999.), dramu iz 1982. godine u kojoj britanska autorica Caryl Churchill polemizira s američkim liberalnim feministicama – zagovarajući vrijednosti britanskog socijalističkog feminizma – i kritizira politiku Margaret Thatcher.“ (A. Juniku, 2020: 166)

„Opernim spektaklima s nacionalnim nabojem“, o kojima Ana Lederer sudi da su kao „(pseudo)modernistička čitanja opernih partitura skrivala čak i temelj-no nerazumijevanje priče“ (A. Lederer, 2003: 138), valja pridodati i *Dubravku* Iva-na Gundulića (1999.) u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, s Barbarom Vicković u naslovnoj ulozi. U toj „dvostrukoј agendi“ međutim nema ničeg „za-čudnog“, pa ni proturječnog. Riječ je o shvaćanju i uvažavanju činjenice da cje-lovitosti i bogatstvu kazališnog života neke kulturne sredine pridonose jedna-ko toliko reprezentativna nacionalna kazališta i nacionalni festivali koliko i rubna, eksperimentalna kazališta, da se repertoari, stil i poetike tih jednakovri-jednih segmenata kazališnog života međusobno itekako razlikuju, ali da jedan drugoga ne isključuju i da se jedan spram drugog ne odnose kao prema suče-ljenim neprijateljskim „taborima“ kojima je cilj eliminacija „protivnika“ nego

se uzajamno propituju, te, napokon, da se kazališni umjetnici, uključujući i redatelje, ne moraju – zapravo da se ne bi ni smjeli – vezati uz samo jedan od tih „tabora“. Prihvatanje Selema kao postojano neisključiva kazališnog umjetnika otežavaju međutim proturječnost i isključivost njegova kazališno-kritičkog angažmana u šezdesetim i sedamdesetim godinama s jedne strane i njegova političkog angažmana u devedesetima s druge.

Dvadeset godina mlađi od Gavelle, impresioniran njegovim predstavama (usp. V. Habunek, 1994: 73-75), Vladimir Habunek ipak nije bio gavelijanac, ali ostao je najdosljedniji u podređivanju predstave tekstu, govorenju teksta. Za razliku od Gavelle – a to se odnosi i na dobar dio Gavellinih sljedbenika – koji je „kao bazu govora uzeo Homerov heksametar“, pa je „govor kod njega bio težak, ali sve je bilo izvanredno izgovoreno (...) čisto i razgovijetno“, Habunek je scenski govor kojim se „može igrati suvremeni život“ i „neka razdoblja u kojima se predviđa naročito sofisticiran govor, kao što je na primjer osamnaesto stoljeće ili engleska Restauracija“ (V. Habunek, 1978: 79) temeljio na francuskom aleksandrincu. Tog esteta, sklonog brzom prihvatanju novih trendova u francuskom i anglo-američkom teatru, pokatkad avangardnih, pokatkad pomodnih, zbog čega je u nekim predstavama dolazio do ruba kiča, velika su hrvatska i inozemna kazališta već tijekom osamdesetih godina postupno prestala pozivati u goste, tako da je svoj redateljski rad zaokružio na Maloj sceni vrativši se suradnji s mladima i svom omiljenom Marivauxu (*Dvostruka nevjera*) te londonsko-njujorškoj uspješnici *Lettice i ljubist* Petera Shaffera. Dva korektna ostvarenja ipak se ne mogu ubrojiti u predstave koje bi po bilo čemu bile primjerene i u Habunekovu redateljskom opusu i u hrvatskom kazalištu devedesetih godina.

Vladimir Gerić bio je, nakon svojih zaista blistavih premijera u Teatru &TD, prisutniji kao prevodilac, ali po nečemu je ipak nezaobilazan i pri pregledu režije u kazalištu devedesetih godina. U suradnji s glumcem Tomislavom Lipljinom, ne samo izvornim govornikom kajkavskog narječja nego i samoobrazovanim jezikoslovcem, i uz podršku Marijana Varjačića, koji je vodio varaždinsko kazalište, Gerić je radio na uspostavi kajkavskoga kazališta. Nije tu bila riječ o obnovi, *reštauraciji* dopreporodnoga školskog i pučkog kajkavskog teatra, kako je argumentirano pisao Varjačić, „koji se temelji[o] na književnom kajkavskom jeziku“, nego o stvaranju „novoga kajkavskog kazališta“, temeljenog na „varaždinskom kajkavskom govoru“ (M. Varjačić, 2019: 55), pa i na pretpostavci bliskoj Krleži iz doba *Balada Petrice Kerempuha* i njegovu pitanju: Kako bi se kajkavski razvijao kao književni jezik da ga „ilirci“ nisu izbacili kroz prozor kao truplo? Na tom su tragu u Varaždinu i nastale dvije predstave prema Lipljinovim kajkavizacijama Gerićevih prijevoda francuskih srednjovjekovnih farsi, *Bogi Ivač* (1990.) i *Tri kurviši pod raspelom* (1996.), a prva je s više od tristo izvedaba postala najizvođenija varaždinska predstava. Režirao je Vladimir Gerić i svoju kajkavsku komediju *Pinta Nova* (1997.), kojom se predložio jedan od mogućih odgovora na pitanje

kako bi izgledala kajkavska komedija u posljednjim desetljećima 18. stoljeća da je hrvatska imala građanski teatar usporediv s teatrom za koji su pisali, recimo, Beaumarchais i Goldoni, a vrhunac su Gerićeva i Lipljinova novoga kajkavskog glumišta neprijeporno bile Shakespeareova komedija *Puno larme a za ništ* (1993.) i, napose, njegova tragedija *Hamlet*, kojom se dokazalo da kajkavski nije samo idiom „gruntovčana“ i „mužikaša“ nego da može biti i idiomom tragedije. „Rođeni“ komičar Kerekeš, Benedikt iz *Puno larme*, kao naslovni lik u *Hamletu* ni u jednom trenutku nije bio smiješan.

Kosta Spaić, koji je preminuo iste godine, 1994., kad i Habunek, na početku svojega redateljskog rada bavio se, između ostaloga, i provjerom scenske vitalnosti integralnih tekstova iz hrvatske dramske baštine, napose Držićevih komedija koje je režirao u Zagrebačkome dramskom kazalištu i na Dubrovačkim ljetnim igrama, vjerujući pa i uvjerljivo dokazujući da ih za dvadesetostoljetnu publiku ne treba jezično osuvremenjivati a dramaturški simplificirati. U devedesetim je godinama to prenio na dva najvažnija ostvarenja hrvatske preporodne, odnosno romantičarske drame. Na prijelazu iz osamdesetih u devedesete, kad se ona bergsonovska gruda snijega iz koje nastaje razorna lavina već bila zakotrljala političkom pozornicom, režirao je za Glumačku družinu Histriion Kukuljevićevu „junačku igru u trih činih“ *Juran i Sofija ili Turci pod Siskom*, sa Sinišom Popovićem i Enom Begović u naslovnim ulogama. Demetrovu *Teutu*, „tragediju u pet činah“, u Spaićevoj režiji, ponovno s Enom Begović u naslovnoj ulozi te Krunoslavom Šarićem kao Dimitrom, uvrstilo je pak na repertoar Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu godine 1992. U tim dvjema na neki način „amblemskim“ i višestruko aktualnim predstavama (usp. B. Senker, 1996: 206-209) nije bila riječ o izravnim aktualizacijama tekstova nego naprotiv, o svojevrsnoj deaktualizaciji, historizaciji kazališta. Bila je u njima riječ o tom da su se teme kojima je bila zaokupljena preporodna dramatika – prije svega podjednaka ugroženost nacionalnoga bića unutarnjom razjedinjenošću i agresijom izvana – ponovno držale relevantnima jer su se kasne osamdesete i rane devedesete godine, kad su Kukuljevićev i Demetrov tekst uprizoreni, također samopredstavljale kao prijelomne, prekretničke, preporodne. Unatoč više nego vidljivim vezama s dnevnom politikom, „treba zamijetiti da je umjetnička *mjera stvari* kod Spaića nadvladala puki politički i dnevnopolitički pragmatizam“ (G. Gojer, 2019: 89).

Georgij Paro u devedesetima je također posezao za tekstovima koje je smatrao na ovaj ili onaj način aktualnim i relevantnim. Posezao je podjednako za narativnim kao i za dramskim tekstovima, a svoju je posebnu sklonost dramatizacijama ovako objasnio:

„Što je to što me privlači romanu ili epu na sceni? Prvenstveno to što u nekima pronalazim okrepu za svoj svjetonazor. Redatelj

sam i svoj pogled na svijet izražavam kazalištem. Činim to još potpunije kao dramaturg nego kad režiram već postojeći kazališni komad. Postavljen sam u poziciju suautora i time izražavam ne samo scenski, nego i književnički svoj osjećaj života i svijeta.“ (G. Paro, 1999: 154)

Para su napose zanimali narativni i dramski tekstovi koji problematiziraju povijest, ali povijest viđenu ne samo „odozgo“, sa stajališta s kojeg se zapažaju samo velika društvena, politička i ideološka gibanja, nego i povijest viđenu „odozdo“, a to viđenje uključuje i svakidašnjicu takozvanih malih ljudi.⁶ Tako su u devedesetima Georgija Para, uz *Krležine Zastave*, obilježile scenske adaptacije dvaju romana Nedjeljka Fabrija. Prvo je 1990. u Rijeci režirao *Vježbanje života* u dramaturgiji Darka Gašparovića, kultnu predstavu kojom se grad koji je na prijelazu iz četrdesetih u pedesete godine prošao prisilno iseljavanje i umjetno naseljavanje podsjetio na svoj identitet usporediv s identitetom drugih velikih lučkih gradova što jednako pripadaju zaleđu koliko i svijetu s kojim ih povezuje more. U Zagrebu je 1995. uprizorio vlastitu dramaturgiju *Berenikine kose*, drugog dijela (tada još) Jadranske duologije, koja se, s više poniranja u intimu dramskih likova, bavi istim problemima. Krleža je, kao i u desetljećima što su prethodila devedesetima i onima što su ih slijedila bio i ostao za Para najpoticajniji, najizazovniji dramaturg, pripovjedač i pjesnik. Kao intendant postavio je na repertoar trilogiju o Glemabajevima – režirao je *Gospodu Glembajeve* i *Agoniju*, a *Ledu* prepustio Želimiru Mesariću – vođen osjećajem da „nam je tu Krleža najbliži, da je naš suvremenik“, napose zato što iz tih drama izbija njegov „gorki, razorni, nihilistički odnos prema životu i ljudima“ (G. Paro, 1999: 147). Zanimljiv je iskorak u tom razdoblju Parova rada bio varaždinski *Vsaković*, Lipljinova lokalizacija Hofmannsthalove varijacije na temu Jedermann, s Ljubomirom Kerekešom u naslovnoj ulozi, premijerno izveden u dvorištu palače Sermage 1996. Oспоравani *Osman* iz 1992., s Draganom Despotom u naslovnoj ulozi, zacijelo je najambiciozniji njegov projekt, barem kad je riječ o pozornici kutiji. Ključ za rješavanje problema s kojima se suočavao pri svakom uprizorenju narativnih tekstova u *Osmanu* je pokušao pronaći u „prikazivanju pričanja, nekoj vrsti epskog kazališta koje se oslanja na Brechta“ (G. Paro, 1995: 47; kurziv autorov), i s estetičkoga je stajališta problem na taj način uspješno i riješio. U predstavi je, zapravo više nego što je primjereno i stilsko-tematskim značajkama Gundulićeva spjeva i neobaroknom interijeru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, došla do izražaja težnja spektakularnoj, raskošnoj baroknoj (i manirističkoj) sintezi govorenoga, pjevanog i plesnog kazališta. Mnogo manje radikalno nego u doba

6 Pojam „povijest odozdo“ ušao je u širu uporabu nakon što je 1985. objavljen zbornik *History from Below: Studies in Popular Protest and Popular Ideology in Honour of George Rudé* (Montréal, Concordia University), koji je uredio Frederick Krantz.

Heretika, Grbavice, Događaja u gradu Goga, Eduarda Drugog, Kolumba i Areteja, Paro je i u devedesetima ipak nastojao izaći iz prostornih i dramaturških okvira tradicionalnoga dramskog teatra. Prizori umiranja, i Vsakovića, koji na sve načine pokušava odgoditi spuštanje nadgrobne ploče, i obredno davljenje Osmana bijelom svilom, i prijašnjih prizora smrti u Parovim predstavama, primjerice Eduarda Drugog i Don Juana, tema su za sebe.

Božidar Viočić, „redatelj bez kontinuiteta u jednom ansamblu (...), koji u svojoj biografiji nije upisao ono što Paro jest“ (A. Lederer, 2003: 138), deklarirao se kao „antipolitičan“ redatelj. Ne *apolitičan* nego *antipolitičan* u smislu „osobnoga, oporbenjačkog prosvjeda“, „antirežimskoga redateljskog opredjeljivanja“ i konzekventnoga „zauzimanja načelnoga *antipolitičkog* stajališta“ (B. Viočić, 2008: 291). Za razliku od Para, nimalo sklon Krleži, o stotoj obljetnici njegova rođenja, godine 1993., u doba kad je rat bio tek privremeno zaustavljen i nitko još nije znao hoće li se i, ako hoće, kad će se nastaviti i kakav će mu ishod biti, Viočić je u Zagrebačkom kazalištu mladih režirao dramu *U logoru*, koja nije jednostavno i jednostrano antimilitaristička, odnosno pacifistička, ali je daleko od svake propagande onih vrijednosti u ime kojih se većina ratova vodila i u ime kojih se vodi. Predstava je, uz to, bila i *hommage* Gavelli i njegovu uprizorenju *Logora* u Zagrebačkom dramskom kazalištu. Redatelj je naime „uloge časnika na gala večeri u trećem činu dodijelio umirovljenim glumcima koji su igrali u nezaboravnoj Gavellinoj predstavi“ (B. Viočić, 2008: 197), a Peru Kvirgića štoviše „pustio da odigra lutajućeg galicijskog Židova kao nekad; odigrao ga je fantastično, čak i bolje, sad je bio njegovih godina“ (B. Viočić, 2008: 198). Viočićevo sučeljavanje politici – izvedeno na sličan način kao i sučeljavanje totalitarizmu u sedamdesetim i osamdesetim godinama, u paru s Brešanom – najizrazitije je u aktualizaciji satirične komedije *Svoji smo, dogovorit ćemo se* Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskog na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (1995.), u Gerićevu prijevodu. Režijom manje poznata djela dao je vjerojatno najbolji kazališni komentar „pretvorbe“ takozvanoga društvenog vlasništva u privatno, odnosno tranzicije na hrvatski način. Muljko, izravan kazališni potomak Molièreova Tartuffea, postao je u interpretaciji Branimira Vidića utjelovljenje novoga dramskog tipa, tipa „poduzetnog“ Hrvata“ (B. Viočić, 2008: 345), kako ga je Viočić imenovao, govoreći, istina, o stvarnim ljudima s kojima je Zagrebačko kazalište mladih tih godina došlo u sukob zbog najma poslovnog prostora. Bez uvjerljiva obrazloženja kazališne uprave „komedija Ostrovskog izvedena je samo četiri puta, a onda je šaptom pala“ (B. Viočić, 2008: 239).

Za posljednjih dvadesetak godina Viočićeva redateljskog rada ipak je najvažnija opsegom razmjerno skromna suradnja s Matom Matišićem, u kojemu je, unatoč velikoj razlici u godinama, prepoznao sebi po mnogočemu bliskog dramatičara (i skladatelja), kao prije u Brešanu. Njihova je suradnja počela praiizvedbom dugo odgađane „rustikalne travestije“ *Anđeli Babilona* u Gradskom

dramskom kazalištu Gavella godine 1996., a slijedila su *Svećenikova djeca* u Splitu 1999. U tekstu „Apologija ovce. Razgovor o *Anđelima Babilona* Mate Matišića (s prepričanim sadržajem i osam glosa)“, koji je dopisivan usporedno s njihovim susretima na novim predstavama pa mu valja dodati i „Post scriptum“ iz godine 2006., Viočić je posredno izložio svoje viđenje „antipolitičnog“ kazališta:

„Tekst, koji je tematski bio usmjeren na oštru kritiku vlasti, navodio nas je da govorimo o ljudima i pojavama što nas okružuju. Bilo je to u proljeće 1996., nepunu godinu dana od akcije Oluja i pobjedonosnog svršetka rata. I nas dvojica smo bili zahvaćeni općom euforijom zbog ostvarenja „stoljetnoga hrvatskog sna“: imali smo, napokon, svoju slobodnu, samostalnu državu. Ali taj san se, na žalost, ostvario u stvarnosti koja je iz dana u dan otkrivala njegovo sve turobnije prizemljeno naličje. Uporedo s bitkama u kojima su branitelji, mahom mladi ljudi, ginuli na bojišnicama, otpočela je „privatizacija“, ta bezočna, od Sabora ozakonjena pljačka društvene imovine (s unaprijed predviđenim rokom zastare). A do tog roka – „tko je jamio, jamio je!“ – kako se cinično našalio gojazni hrvatski general. (...) Matišić je bio zgranut: aktualna je stvarnost moralnom nakaznošću prestigla i nadmašila satirični tekst koji je prethodno zamislio i napisao. Mogao je, parafrazirajući Dostojevskoga, opravdano reći: ima li išta grotesknijega od stvarnosti.“ (B. Viočić, 2008: 288-289)

Izravniji, osobniji, radikalniji pa i hrabriji bio je u devedesetima politički angažman Petra Večeka. Uostalom, neke od najvažnijih predstava režirao je s ansamblom Satiričkoga kazališta Jazavac, koje je upravo u tom razdoblju preimenovano u Satiričko kazalište Kerempuh, a Veček ga je zaista shvaćao i rabio kao prostor satire, umjetničke i građanske slobode, prava na prosvjed te politički angažiranoga, brehtovskog kazališta. S Brechtom je u rujnu 1990. i otvorio svoj nevelik, ali itekako važan kerempuhovski niz. Režirao je njegov *Zadrživi uspon Artura Uija*, s briljantnim Perom Kvirgićem, koji je u naslovnoj ulozi prikazao galeriju diktatora, od onih koji su obilježili početak i sredinu 20. stoljeća, pa i napoleonsko doba, do onih koji su se tek učvršćivali na vlasti u administrativno još cjelovitoj, ali već duboko razjedinjenoj jugoslavenskoj federaciji. Kao što se Viočić povezao s Matišićem, tako je Veček našao svojega pisca, i to za Kerempuh, u Borivoju Radakoviću. Njihov prvi zajednički projekt, *Dobro došli u plavi pakao*, bio je politička akcija, prosvjed protiv preimenovanja ne samo nogometnoga kluba *Dinamo* u *Croatiju*, a *Jazavca* u *Kerempuh* nego i protiv svih preimenovanja ulica, trgova, institucija i poduzeća, protiv brisanja tradicije, nijekanja jednog dijela vlastitoga života, krivotvorenja nedavne prošlosti. Politička je akcija napose

bila pretpremijera „13. 5. 1994. izvedena (...) samo za Bad Blue Boyse“, uz nastup uživo grupe Pips, Chips & Videoclips, čija je glazba korištena u predstavi (usp. B. Radaković, 2002: 82-83). *Miss nebodera za Miss svijeta* (1998.), druga njihova predstava iz trilogije *Plavi grad*, izvedena također u Kerempuhu, na temu medijskog podupiranja iluzije o ravnopravnosti, o jednakim prigodama za sve, o mogućnosti uspjeha, također pripada dramsko-izvedbenom stilu koji je Dubravka Vrgoč nazvala „surovim realizmom“ (D. Vrgoč u: B. Pavlovski, 2002: 306). Postavljao je Veček i djela drugih dramatičara, od Shakespearea i Molièrea do Čehova, Marinkovića i Becketta, redovito ih aktualizirao, ali kao redatelja ipak ga je najjače obilježila suradnja s Radakovićem.

Ivica Kunčević u devedesetim je godinama bio jedan od produktivnijih redatelja, a polazišta njegovih predstava bili su podosta različiti dramski tekstovi. Među važnijim su mu režijama neprijeporno praiizvedbe izvrsne drame *Posljednja karika* Lade Kaštelan 1994. u Gavelli te „horor melodrame“ *Smrt Ligeje* Mislava Brumeca 1995. u koprodukciji Hrvatskoga narodnog kazališta iz Osijeka i Zagrebačkoga kazališta mladih, ali umjetničku su mu osobnost i prije, i tijekom, i nakon devedesetih ipak odredila prije svega nova, nekonvencionalna tumačenja kanonskih autora koje u knjizi *Redateljske bilješke* (2017.) imenuje naslovima poglavlja: „Grci“, „Shakespeare“, „Držić“, „Čehov“, „Vojnović“. Što povezuje njegove redateljske (re)interpretacije, primjerice *Trilogije o Agamemnonu* (1995.), koju je prema Euripidovim i Eshilovim tragedijama o Trojanskom ratu i njegovim krvavim posljedicama priredila Lada Kaštelan, pa Držićeve nekoć možda i precijenjene a poslije zasigurno podcijenjene *Tirene* (1993.) i konstantno zapostavljena *Arkulina* (1998.), Shakespeareovih mračnih komedija *Troilo* i *Kresida* (1990.) te zloguke najava rata i tog prikaza trojanskih i ahejskih junaka kao siledžija, razbijača i razmetljivaca na samom početku devedesetih, prije nego što se rat razbuktao izvan kazališta, i *Mjera za mjeru* (1991.), pa tragedije o rasapu u državi i pojedincu *Kralj Lear* (1998.), ili pak Vojnovićeva *Ekvinocija* (1996.), verističke drame koja prema kraju prekoračuje granicu patetične obiteljske melodrame, ali je Kunčević zadržava na području dramskog, gotovo tragičnog, promjenom raspleta i oduzimanjem mladom paru prava na zajednički odlazak u Ameriku. Kao odgovor na to pitanje mogla bi se ponuditi teza da je provodna nit Kunčevićevih režija ne samo nastavljanje kotovskoga čitanja Shakespearea i drugih klasika kao „naših suvremenika“, pri čemu se izvlači na vidjelo skriveno, dubinsko djelovanje onoga „Velikog Mehanizma“ koji tijekom povijesti pokreće figure i na kazališnoj i na političkoj sceni (usp. J. Kott, 1974: 3-56) nego se iz predstave u predstavu ponavlja i posebni Kunčevićev način aktualizacije tekstova, njihovo dramaturško-redateljsko „redigiranje“, da tako kažem, ne bi li ih se približilo i aktualnoj zbilji i suvremenoj dramatici i dramaturgiji. Uostalom, poticaj za izbor nekoga teksta te način njegove dramaturške preradbe i njegova uprizorenja Kunčević je nerijetko primao iz izravnoga društvenog, političkog i kulturnog

okruženja predstave, iz njezina „ambijenta“. Tako je uz *Trilogiju o Agamemnonu* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu zapisao:

„Iskustvo rata naglo mi je Grke učinilo prisutnijim i stvarnijim. Odjednom sam im se češće obraćao. Bila je to potreba da se jedna strašna realnost uobliči estetski. Vjerovao sam, i nisam se prevario, da takvu katarzu treba i publika.“ (I. Kunčević, 2017: 23).

Sličan je i zapis uz Držićevu *Tirenu*. Njezina izvedba na Dubrovačkim ljetnim igrama bila je, kaže,

„zapravo, slika trenutnog stanja Grada, a i dramatičnih okolnosti u kojima se predstava izvodila. Ambijentalno kazalište skoro da je i nije moglo zaobići. Neki privid pastorale još je jedva jedvice održavala vlast, koja nam je, kao i obično, htjela situaciju prikazati boljom nego što jest. Držićevog Remetu prometnuli smo u Dužnosnika (...) koji je imao upravo tu funkciju i koji je iz počasne lože na vrhu gledališta kontrolirao izvedbu te s Paljetkovim stihovima pokušavao njome upravljati. Kada je izgledalo da će se izvedba ipak u potpunosti oteti kontroli odlučio se na otvorenu intervenciju: u mojoj vrištini Ljubmir nije, kao kod Držića, padao tek kako mrtav nego ga je satir zaista ubio, a kako Dužnosnik nije imao moć da ga uskrсне (...), morao ga je, da bi se pastorala mogla obnoviti, zamijeniti novim glumcem.“ (I. Kunčević, 2012: 123)

Prepoznala je to i kazališna kritika pa je, prema sudu Dalibora Foretića, *Tirena* godine 1993. bila

„predstava koja je izravno i umjetnički dostojanstveno odgovarala na situaciju u kojoj se Grad nalazi, jedna od najboljih koje su se otvoreno, beskompromisno i umjetnički snažno suočile s ratnom stvarnošću u hrvatskom glumištu, te sigurno najbolja pripremljena u ratnom okruženju.“ (D. Foretić, 1998: 299)

Eklektik, usredotočen više na pružanje podrške glumcima u karakterizaciji likova negoli na argumentaciju svoje interpretacije dramskog predloška ili na oblikovanje kompaktne predstave, Joško Juvančić i u devedesetima je ostao u sjeni redatelja o kojima je netom bilo riječi, a sve njih u drugi je plan postupno potiskivao novi redateljski naraštaj, koji je u kazalište donosio nove ideje i drukčiji pristup režiji. Juvančićevu poziciju možda je najlakše iščitati iz ocjene koju je Dalibor Foretić o njegovoj režiji izrekao u povodu *Hamleta*, s Goranom

Višnjicem, uprizorena na dubrovačkom Lovrijencu i, nakon toga, u Hrvatskojme narodnom kazalištu u Zagrebu godine 1994.: „Juvančić zna izmaštati lijepe scenske dosjetke, pa ih tu i tamo plasira u odnose među likovima i u njihovu igru“, ali sve u njegovim predstavama ostaje na nekolicini dopadljivih „ideja i prizora“ (D. Foretić, 1998: 306). Režirao je Juvančić i u Zagrebu i u Dubrovniku, gdje je tijekom devedesetih vodio dramski program Igara, režirao je, između ostaloga, i praizvedbu posljednjega dramskog teksta Ive Brešana, komedije *Nihilist iz Veliike Mlake* (1998.), ali nijedna njegova predstava nije polučila odjek, zahvaljujući prije svega izvrsnim glumačkim kreacijama, koji je imala Tijardovićeve lokalizacije Goldonijevih *Ribarskih svađa* premijerno izvedena u Gavelli 1996. te u sljedećih jedanaest godina ponovljena još gotovo 160 puta. Kritika je pohvalila upravo rad s glumcima na karakterizaciji likova:

„Kako je riječ o Juvančiću itekako poznatim i transparentnim karakterima, uspijeva ih on, beskrajnom naklonošću, dovesti do točke u kojoj i njihove sitne zloće ili koristoljublje rađaju simpatije i suosjećanje; uspijeva, dakle, vječni žamor i napetost male ribarske lučice pretvoriti u neku vrstu opore mediteranske poezije, satkane podjednako i od ljepote i od psovke.“ (Hrvoje Ivanković, „Vijenac“)⁷

Naposljetku, Ivica Boban, redateljica i pedagoginja, čak i kad polazi od dramskih tekstova kao što su u devedesetim godinama s jedne strane Sofoklova *Antigona* (1996.) u Varaždinu, *Muka spasitelja našega* (1991.) u Splitu ili Držićeva *Hekuba* (1991.) na Dubrovačkim ljetnim igrama, a s druge strane *Hamletmaschine* (1993.) Heinera Müllera u Teatru &TD i njegova adaptacija Euripidove *Medeje* (1997.) na Splitskom ljetu ili *Alma Mahler* (1999.) Maje Gregl u Teatru &TD, kao i kad radi na uprizorenju vlastite adaptacije proznoga teksta, primjerice Fabrijeva romana *Smrt Vronskog* (1995.) u Rijeci, odnosno na autorskom projektu poput onoga pod naslovom *Kako sada stvari stoje* (1994.), ostvarenu sa studentima Akademije dramske umjetnosti u Teatru &TD, svagda vodi više kazališnu radionicu sa svim što ona implicira (usp. R. Schechner, 2006: 233-236) negoli pokuse kojima je svrha dogotovljena i „fiksirana“ predstava. Proces je u nje često važniji od rezultata, tekst se neprekidno dovodi u pitanje, razgrađuje, prerađuje i dograđuje, a u prvom je planu istraživački rad s glumcima, napose mladim glumcima i studentima glume koji je

„bio i ostao temelj kazališnoga istraživanja Ivice Boban; to je siguran izvor njezine vječne mladosti i stalna, uzbudljiva avantura

⁷ Navedeno prema: <https://www.gavella.hr/predstave/arhiva-predstava/ribarske-svade> (4. studenoga 2021.).

osobnih istraživanja uz otkrivanje područja tjelesnog uvijek novim generacijama mladih glumaca uglavnom zatečenim vlastitim ,oklopom' tijela. Od suradnice na scenskom pokretu, plesačice i koreografinje, do autorice i redateljice, Ivica Boban je polako, ali kontinuirano osvajala i definitivno promijenila prostor hrvatskog glumišta: diskretno, taktično, na rubu (ali opet kao pedagog na samom izvoru kazališne umjetnosti), uporno, sa strašću posvećenika koji, znajući da su u pravu, prihvaćaju poziciju onih-koji-pomiču-brda. Njezin teatar objedinjuje verbalni i tjelesni izraz u jedinstvenu cjelinu, odgaja suvremene glumce cjelovite izvedbene ekspresije, pri čemu čuva korijene kazališne umjetnosti, kao i njegovu srž i smisao: komunikaciju i suosjećanje sa zajednicom.“ (M. Đurinović i V. Kačić Rogošić, 2016: 17)

Dobar je primjer njezina redateljskog (ujedno i koautorskog) pristupa *Alma Mahler*, koju je iz komorne ljubavne drame *Alma i njezini umjetnici*, napisane tako da se može izvesti na malom podiju, praktički na jednoj postelji, svojim dodacima pretvorila u, krležijanski rečeno, „dekorativni panneau“ modernističkoga Beča i avangardističke Europe.

Ovom pregledu rada istaknutijih redatelja dramskih predstava koji su u devedesete godine prošloga stoljeća ušli kao već afirmirani i čvrsto pozicionirani kazališni umjetnici izricanje zaključka zapravo nije potrebno jer on se bje-lodano nudi. Naime, različiti kao što su bili i u sedamdesetim godinama, kad su pridonijeli posebnosti i privlačnosti Teatra &TD, oni su na svekolikoj hrvatskoj kazališnoj sceni režirali predstave u najširem rasponu od onih koje snažno, na rubu propagande, podupiru sve promjene i novu vlast do onih koje sve to, na rubu subverzije, kritički preispituju i dovode u pitanje, osporavaju; od onih koje, na drugoj razini, izvedbom u svemu podupiru tekst i nastoje mu se dokraj-podrediti do onih koje tekst prerađuju, dograđuju, ironiziraju, prevrednuju, „dekonstruiraju“; od onih u kojima se od izvođača zahtijeva disciplinirano provođenje redateljevih namisli do onih u kojima se potiče njihova mašta te ih se primjerice „vodi do jednog od izvora iz kojeg proizlazi novovjeko kazalište kao samostalni medij: renesansna *commedia dell' arte*“ (M. Varjačić, 2019: 52). ●

LITERATURA

- Đurinović, Maja i Kačić Rogošić, Višnja (2016), „Ivica Boban i Kazališna radionica Pozdravi“, *Kazalište*, Zagreb, g. 19, br. 67-68, str. 16-17.
- Elam, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, New York.
- Foretić, Dalibor (1998), *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971. – 1996.*, Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik.
- Gavella, Branko (1970), *Književnost i kazalište*, pr. Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Vioić, Kolo Matice hrvatske, Zagreb.
- Gojer, Gradimir (2019), „Spaičev doprinos vrednovanju dramske baštine i njegov izravni politički angažman“, *Kazalište*, Zagreb, g. 22, br. 77, str. 86-89.
- Habunek, Vladimir (1978), „U potrazi za perfekcijom“, razgovarao Boris Senker, *Prolog*, Zagreb, g. 10, br. 36-37, str. 75-85.
- [Habunek, Vladimir] (1994), *Vlado Habunek*, pr. Vitomira Lončar, Vida i Vladimir Straža, Zagreb.
- Hećimović, Branko, ur. (1990), *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih“, u: Obad, Orlanda i Bagarić, Petar, ur., *Devedesete. Kratki rezovi*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, str. 147-185.
- Kačić Rogošić, Višnja (2017), *Skupno osmišljeno kazalište*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Kott, Jan (1974), *Shakespeare our Contemporary*, prev. Boleslaw Taborski, W. W. Norton & Company, New York, London.
- Kunčević, Ivica (2012), *Ambijentalnost na dubrovačku*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Kunčević, Ivica (2017), *Redateljske bilješke*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Lederer, Ana (2003), „Redatelj u hrvatskom kazalištu devedesetih“, *Kazalište*, Zagreb, g. 7, br. 13-14, str. 136-143.
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, prev. Kiril Miladinov, Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd.
- Milković, Zlatko (1943), „Milan Begović kao dramatik i mistik“, u: Begović, Milan, *Umjetnikovi zapisci: novele*, Naklada BE-L-KA, Zagreb, str. 5-27.
- Obad, Orlanda; Bagarić, Petar ur. (2020), *Devedesete. Kratki rezovi*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb.
- Paro, Georgij (1995), *Theatralia disjecta*, Matica hrvatska Karlovac, Karlovac.
- Paro, Georgij (1999), *Razgovor s Miletićem*, Disput, Zagreb.
- Pavlovski, Borislav (2002), „Bijeli grad' u znaku plave boje“, u: Borivoj Radaković, *Plavi grad: zagrebačke drame*, Hena com, Zagreb, str. 304-311.
- Radaković, Borivoj (2002), *Plavi grad: zagrebačke drame*, Hena com, Zagreb.
- Schechner, Richard (*2006), *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, New York, London.
- Selem, Petar (1979), „Pokušaj teatra grupe (Prvo razdoblje Teatra &TD.)“, *Otvoreno kazalište*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, str. 75-109.
- Selem, Petar (1985), „Kratko vrijeme različitosti“, *Različito kazalište*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 9-40.
- Senker, Boris (1996), *Zapisi iz zamračenog gledališta: kazališne kronike*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Šovagović, Fabijan (1988), „Kako je Šovo doživio skidanje „Nečastivog“ Ive Brešana u Teatru &TD godine 1973.“, *Novi Prolog*, Zagreb, g. 3(20), br. 8-9, str. 101-105.
- Varjačić, Marijan (2019), „Vladimir Gerić i Varaždin: uz devedesetletricu“, *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, drugi dio, pr. Ana Lederer, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 46-56.
- Vioić, Božidar (1989), *Lica i sjene: razgovori*, pr. Andrea Zlatar, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
- Vioić, Božidar (2008), *Isprika: ogledi i pamćenja*, Naklada Ljevak, Zagreb.

Martina Petranović

Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Izvedbeni prostori i hrvatsko kazalište u devedesetima

UDK 792.05(497.5)“1991/1999”

Sažetak: Pod pretpostavkom da se ideja kazališta pojedinoga razdoblja donekle može odraziti i kroz odabir i oblikovanje izvedbenih prostora, u radu se nastoje utvrditi neki od načina na koji su se hrvatsko kazalište devedesetih i njegov poetički, a u širem smislu i kulturni identitet artikulirali, reflektirali i/ili saželi kroz prizmu specifičnosti hrvatskih izvedbenih prostora u devedesetima. Pojam izvedbenoga prostora pritom se tumači široko i obuhvatno, pri čemu se kazalište poima kao estetička, arhitektonska, sociološka, ekonomska, kulturna, pa i politička činjenica, a izvedbeni prostor kao element neodvojiv od umjetničkog, javnog, društvenog, urbanog, institucionalnog ili ideološkog djelovanja.

Ključne riječi: izvedbeni prostori; hrvatsko kazalište; devedesete

Performance spaces and Croatian theatre in the nineties

Abstract: On the assumption that choice and shape of performance spaces can somewhat mirror the idea of theatre in a given period, the paper tries to identify some of the models in which the Croatian theatre of the 1990s, and its poetic as well as wider cultural identity, have been articulated, reflected and/or summarised with regard to the distinctive potentials of Croatian performance spaces in the nineties. Moreover, the notion of performance space is understood as broadly as possible, perceiving theatre as an aesthetic, architectonic, sociological, economic, cultural and political fact, and the performance space as an element inseparable from the artistic, public, social, urban, institutional or ideological associations.

Keywords: performance spaces; Croatian theatre; 1990s

Prostorni obrat i povijest kazališta

Promatrajući povijest dvadesetostoljetnoga kazališta, kao jedna od njegovih ne samo najvažnijih nego i formativnih odrednica, usko povezana i s razvojem režije, i s usložnjavanjem odnosa izvođača i gledatelja, i s reflektiranjem relacije kazališta i društvene sredine u kojoj se nalazi i za koju se proizvodi, a u krajnjoj konzekvenci i za toliko žuđeno razdvajanje kazališta od dramske književnosti, odnosno teatrologije od znanosti o književnosti (usp. B. Wihstutz u: E. Fischer Lichte, ur. 2013) nameće se pitanje zamišljanja, organiziranja i (re)konceptualizacije izvedbenoga prostora. Na tragu tzv. prostornoga obrata u humanistici i društvenim znanostima u osamdesetim godinama prošloga stoljeća koji je i proučavanju dramske književnosti i kazališta dao novi impetus i smjer, kao i vlastitih teatroloških spoznaja i istraživanja, u svojoj je seminalnoj studiji *The Places of Performance* (1989.) kazališni povjesničar i teoretičar Marvin Carlson već zarana upozorio na istraživačku plodotvornost proučavanja izvedbenih prostora i načina na koji oni pridonose oblikovanju i semantici same izvedbe i ujedno generiraju brojna dodatna društvena i kulturološka značenja koja se pri izučavanju kazališta ne bi trebala ili ne bi smjela izostaviti (M. Carlson, 1989), a Carlsonova su upozorenja slijedili i brojni drugi teatrolozi dograđujući i razrađujući tezu o semantičkoj slojevitosti i diskurzivnoj obilježenosti mjesta izvedbe, neovisno o tome je li riječ o kazališnim zgradama ili o mnogim drugim prostorima u kojima se može odvijati kazališna izvedba (usp. G. McAuley, 1999. i dr.). U duhu rečenoga uvjerenja da se ideja kazališta pojedinoga trenutka ili razdoblja na više razina i u više smjerova može odraziti i kroz odabir i oblikovanje izvedbenoga prostora učinilo mi se propulzivnim pokušati sagledati i zahvatiti devedesete godine 20. stoljeća u hrvatskom kazalištu kroz optiku izvedbenih prostora i pokušati trasirati odgovor na pitanje jesu li i, ako jesu, kako su odabir, narav, simbolička značenja, estetika i etika izvedbenih prostora oblikovali i markirali hrvatsko kazalište devedesetih, odnosno povratno, jesu li se i, ako jesu, kako su se hrvatsko kazalište devedesetih te njegov poetički, a u širem smislu i kulturni identitet artikulirali, reflektirali i/ili saželi kroz prizmu specifičnosti hrvatskih izvedbenih prostora u devedesetima. Pritom valja naglasiti da pojam izvedbenih prostora nastojim tretirati na što je širi i obuhvatniji mogući način pristupajući mu i iz višestrukih perspektiva poimanja kazališta kao estetičke, arhitektonske, sociološke, ekonomske, kulturne, pa i političke činjenice, odnosno izvedbenoga prostora kao elementa neodvojivog od umjetničkog, javnog, društvenog, urbanog, institucionalnog ili ideološkog djelovanja podjednako zadirući i u mikro i u makro razinu izvedbenih prostora, kako na njihovoj doslovnoj tako i na njihovoj simboličnoj razini.

Kazalište kao simbolično mjesto identiteta i vlasti, poetičke i političke

Velik dio hrvatske kazališne produkcije devedesetih nastavio se, kao i prethodnih godina, odvijati u sklopu tradicionalnih i konvencionalnih zatvorenih prostora poznatih povijesnih kazališnih zgrada, bez obzira na to jesu li one izvorno bile zamišljene kao kazališta ili su kasnije adaptirane u prostore prilagođene i namijenjene kazališnoj izvedbi, organizacijski umnogome ustrojene kao javne državne ili gradske ustanove, a programski kao dio institucionalne nacionalne kulture, što je na neki način i dodatno ovjereno, posebice za teatre sa statusom nacionalnih kazališta u Zagrebu, Rijeci, Osijeku i Splitu, Zakonom o kazalištima donesenim 14. studenoga 1991.¹ U dosluhu s dugogodišnjom povijesnom funkcionalizacijom zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta kao središnje hrvatske kazališne kuće i svojevrsnoga čuvara i pronositelja hrvatske riječi, nacionalne misli i kulturnoga identiteta, izražene još od profesionalizacije hrvatskoga glumišta u 19. stoljeću i devetnaestostoljetne borbe za nacionalni teatar i hrvatski kazališni izraz, zagrebačkome je kazalištu u kontekstu osamostaljenja hrvatske države i Domovinskoga rata, koji su u povijesnom smislu nedvosmisleno obilježili prvu polovicu kazališnih devedesetih, 1991. i zakonski dodijeljen status „državnog i matičnog kazališta“ nacionalnih kazališta i cjelokupne nacionalne glazbeno-scenske i dramske umjetnosti u samostalnoj Republici Hrvatskoj, a time i još jedanput potvrđena uloga tvarnog i simboličnog prostora konstrukcije, rekonstrukcije i obrane nacionalnog i kulturnog identiteta, napose u trenucima nacionalne krize. Takav ugovor s državom kao i aktualne društveno-povijesne okolnosti nedvojbeno su odredile prononsirano nacionalno usmjerene repertoarne smjernice hrvatske kazališne središnjice (uključujući i obnovu interesa za dotad previđana djela nacionalne dramske i glazbene baštine) i njezin ideološki državotvoran svjetonazor, a dijelom zacijelo i poetičku orijentaciju prema mahom izvedbenome tradicionalizmu u dramskom teatru te sklonost hipertrofiranoj i nerijetko eskapistički orijentiranoj spektakularnosti (usp. J. Boko, 2002; A. Lederer, 2004). Osim rečene renacionalizacije i rebaštinizacije kazališnoga repertoara, jednako su tako repertoar i izvedbe zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta odredile i posve drukčije intonirane okolnosti, primjerice razlozi infrastrukturne provenijencije kao što je puknuće vodovodne cijevi koje je na neko vrijeme izmjestilo cijelu kazališnu produkciju izvan matične pozornice (mahom u Dom Hrvatske vojske, 1992. – 1994.) i utjecalo na predstavljajući kontinuitet, komorni aspekt izvedbi i skučenost pratećega tehničkoga aparata mnogih repertoarnih naslova, odnosno konstantan problem guranja triju izvedbenih grana – drame, opere i baleta – na jednoj sceni i u

¹ Status nacionalnih kazališta zakonom je dodijeljen Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu, Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku i Narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci (usp. *Zakon o kazalištima*, 1991).

jednom izvedbenom prostoru. Pritom se izlaz za dramu tražio u osnivanju komornih scena, primjerice Male scene na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, i u nikad dokraja riješenom pitanju druge dramske scene Hrvatskoga narodnog kazališta, a za operu i balet u gotovo utopijskoj projekciji izgradnje zasebne kazališne zgrade, podjednako obilježen i željom za zadržavanjem prostora kazališne izvedbe unutar uže gradske jezgre/centra naspram njezine doslovne, koliko i metaforične, periferije ili margine. Zbog specifičnih repertoarnih naslova naslonjenih na širi društveni kontekst, neke su predstave izvođene i u prostorima zagrebačkih crkava, a što zbog prethodno navedenog, što zbog svoje matičnosti i reprezentativnosti, zagrebačko je Hrvatsko narodno kazalište, napokon, pojedine premijere održavalo i izvan Zagreba, primjerice u Dubrovniku u znak podrške ratom ranjenome gradu, ali i u pulskome Istarskom narodnom kazalištu, Vinkovcima i sl. Naposljetku, specifična i jedinstvena simbolična pozicija izvedbenoga prostora zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta, kao matičnog, egzemplarnog i ishodišnog prostora nacionalnoga kazališta i nacionalnoga kulturnog autoriteta, ali i kao stanovitoga *landmarka* urbane zagrebačke cjeline Donjega grada i građanske kulture, posve se jasno ogleda u trima sasvim sigurno ne jedinim mogućima, ali ne i posve arbitrarnim ili proizvoljno odabranim primjerima: neprijateljskom granatiranju, proslavi rođendana i istjerivanju demona. S obzirom na to da je riječ o dobro poznatim događajima, neću se zadržavati na detaljnijem opisivanju izvedbi već na njihovu viševrsnom značenjskom potencijalu za analizu izvedbenoga prostora. U slučaju granatiranja grada Zagreba 1995. godine u kojem je, između ostaloga, ciljano i samo kazalište a pogođena baletna dvorana u obližnjoj zgradi Kola s kraćim posljedicama na repertoar, trajnim posljedicama na ozlijeđene baletne plesače i dalekosežnim implikacijama o percepciji nacionalnoga kazališta u kulturi jednoga naroda, prostor zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta ponio je teret agresije na mitsko ili nedodirljivo mjesto nacionalne kulture, povijesti i identiteta te metonimiju države u malom primjerom kakvih je u hrvatskome kazališnom životu prve polovice devedesetih, nažalost, bilo još podosta (stradanja kazališta u Osijeku, Šibeniku, Dubrovniku, Zadru...). U slučaju rođendanske proslave aktualnoga predsjednika Republike Hrvatske u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu 1997. godine, nemalo osporavane već i u brojnim onodobnim kazališnim krugovima, prostor zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta ponio je teret uspostave političkoga prostora u prostoru kazališta i pretvaranja kazališta u prostor reprezentacije državne moći i samopotvrde vlasti (usp. J. Boko, 2002; L. Čale Feldman, 2018). U slučaju performansa *Out, demons, out!* 1999. godine ispred Hrvatskoga narodnog kazališta u kojem je nezavisna studentska kazališna skupina Schmrtz teatar, u svojim nastupima sklona i aktivistički ustrojenim pothvatima, izvodila obred istjerivanja zlih duhova iz zagrebačkoga teatra kao metafore svega onoga što je smatrala lošim na estetičkoj i etičkoj razini u

hrvatskome kazalištu, prostor zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta ponio je teret zbiljskih i simboličkih udaraca kulture otpora devedesetih u pretpostavljeno oličenje institucionalnoga kazališta, tradicionalno usmjerene kulturne proizvodnje, pa i ideološki kontaminiranoga izvedbenog prostora protiv kojega je subverzivno ustajala tadašnja alternativna scena izvedbeno pritom prisvajajući za sebe i javne prostore grada.

Izvedbeni prostori i ratne okolnosti

Kako je dobro poznato, ratne okolnosti, ali i ratna razaranja nisu mimoišla ni hrvatske izvedbene prostore – dapače, čini se da su mnogi od njih bili ne samo slučajne nego i ciljane mete neprijateljske agresije – te su ostavila višestruke tragove na hrvatsku kazališnu umjetnost prve polovice devedesetih s posebnim naglaskom na problematiku izvedbenih prostora. Naime, agresija na spomeničku baštinu Hrvatske kao nositelja njezine povijesti, kulture i identiteta odrazila se i na kazališne zgrade i na izvedbene prostore kao mjesta visoke kulturne i nacionalne vrijednosti rezultirajući devastacijom koja je bitno utjecala na dio hrvatske kazališne produkcije i umjetničkih dostignuća devedesetih. Neki od najuočljivijih, ali ne i jedinih primjera, stradanja su osječkoga Hrvatskog narodnog

Dubrovnik, 1991., foto: P. Urban.



kazališta i Dječjega kazališta Branka Mihaljevića, šibenskoga kazališta i prostora Međunarodnoga dječjeg festivala Šibenik te brojnih izvedbenih prostora Dubrovačkih ljetnih igara i same festivalske palače. Valja stoga naglasiti da su pokraj svih drugih posljedica na repertoar, ansamble, produkciju, poetiku, financije i publiku, reperkusije ratnih stradanja na hrvatske izvedbene prostore u devedesetima bile višestruke i dugoročne: radi održavanja izvedbenoga kontinuiteta i umjetničke opstojnosti, oštećena kazališta nisu odustajala od igre, no igranje u oštećenim kazalištima i modificiranje vlastitoga izvedbenog prostora odrazilo se na pozicioniranje i relacioniranje publike i gledatelja,² izvedbene stilove i repertoar, odnosno na modele produkcije i recepcije podjednako, a zatvaranje oštećenih zgrada i izvedbeno izlaženje iz njih redom je dovodilo do teatralizacije alternativnih, nekazališnih i improviziranih izvedbenih prostora, komornije naravi izvedbi, skromnije scenske i tehničke opreme, slabijih produkcijskih mogućnosti i intimnosti glumačke interpretacije. Uzmemo li kao primjer Dubrovačke ljetne igre (koji se može promatrati i kao ogledni primjer rata protiv kulture kakav se nedvojbeno vodio u Hrvatskoj), valja zamijetiti da je, osim vidljivih materijalnih oštećenja na gotovo svakom dubrovačkom izvedbenom prostoru, otvorenom i zatvorenom, rat u Dubrovniku imao duboke i dalekosežne posljedice na festivalski program uzrokujući i strukturne promjene tipičnih obilježja festivala najuže vezane uz izvedbene prostore. Prva je da nekoliko godina izvedbe na otvorenom zbog sigurnosti izvođača i publike nisu bile moguće te su sporadične odluke o igranju na otvorenom u pojedinim godinama poprimale i (auto)poetičku težinu osobnoga prkosa (*Tirena* u pustari ispred parka Gradac 1993.) ili obnove normalnoga kazališnoga života (*Hamlet* na Lovrijencu 1994.) naglašavajući iznova simboličnu vrijednost pojedinih izvedbenih prostora, odnosno igranja u pojedinim izvedbenim prostorima; druga je da središnja festivalska izvedba neko vrijeme nije mogla biti uvježbavana i pripremana u Dubrovniku u sklopu rada specijalno okupljenoga festivalskog ansambla nego su na festivalu prikazivane gostujuće predstave. Riječju, Igre su se na neko vrijeme morale odreći jedne od svojih najvećih odlika i najprepoznatljivijeg obilježja – predstava kreiranih *na, iz i s* otvorenim izvedbenim prostorima grada.

Također, ratne okolnosti potaknule su brojne umjetnike, skupine i kazališta na umjetnička gostovanja u sklopu kojih su za izvedbu korišteni ne samo uvriježeni kazališni prostori već su privremeno osvajani izvedbeni prostori bojišta, bolnica, prognaničkih i izbjegličkih centara, hotela, crkava, kinodvorana i domova kulture i uopće ratom zahvaćenih područja. Predstave za vojnike, ranjenike, prognanike i građanstvo mogle su pritom imati različite namjene i ciljeve, od zabave, uspostavljanja privida „normalnosti“, eskapizma i relaksacije preko terapije umjetnošću (za izvođače i gledatelje podjednako) do gotovo

² Osječko je kazalište naprimjer spaljeno gledalište zamijenilo postavljanjem publike na pozornicu.

aktivističkoga ili propagandnoga prenošenja ideoloških i političkih poruka, službenih pripovijesti o ratu i identitetu, ali i apela za mirnim rješavanjem sukoba.

Spomenut ću nekoliko primjera.³ Osim nastojanja već postojećih i uhodanih kazališta ili skupina da se u novonastalim okolnostima drukčije organiziraju, rat je uz to iznjedrio i specifičan fenomen putujućega kazališta kakav je bio Ad Hoc kabaret – Hrvatski oslobodilački kabaret koji je, pod protektoratom Hrvatske vojske i u preuređenom vojnom kamionu pozornici, nastupao po vojarnama, trgovima, hotelima i odmaralištima te kinima i kazalištima. Humoristički i satirično intoniranim izvedbama za vojnike i civile u ratnim zonama računao je i na svojevrsan terapijski učinak kazališne izvedbe i na propagandnu ulogu izvedbe u širenju osobnih i oficijelnih narativa (o tome usp. I. Mrduljaš, 1995; J. Dolečki, 2018). Kazalištem u autobusu, koje im je darovalo nizozemsko kazalište iz Edama, kazalištarci iz Male scene najviše su pak obilazili mjesta diljem zemlje radi uveseljavanja djece, koliko i njihovih roditelja, Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska nastupalo je sa svojim glazbenim programom (*Musical, musical*) po bolnicama, staračkim domovima i školama te izbjegličkim centrima, Satiričko kazalište Kerempuh gostovalo je na prvim linijama fronte predstavom *Pišem ti pismo da skupa više nismo*, ansambl oštećenog šibenskog kazališta igrao je po bojištima, crkvama, domovima kulture u okolnim mjestima, poneke putujuće izvedbe organizirale su se i kako bi se širile informacije o ratu ili se zalagale za primirje itd. Također, na tragu solidarnosti s ratom stradalim područjima i kazalištima – koja je obuhvaćala i posudbu scenografske, kostimografske i tehničke opreme, gostovanja izvođača i članova autorskoga tima te financijsku potporu – pojedina su kazališta izvan ratnih zona ugošćavala ansamble iz ratom zahvaćenih teatarata: tako su primjerice i Gavelline večeri ustupile prostor i vrijeme za održavanja više predstava osječkoga teatra koji u svome gradu nije mogao redovito održavati kazališni program.

Bitka za prostor – rekonstrukcija, adaptacija, prenamjena

Spomenuta ratna oštećenja kazališta također su ubrzala obnovu, modernizaciju i tehničko unapređenje pojedinih kazališnih prostora posljedično pridonoseći i pozitivnim promjenama u repertoaru i produkciji, ali, dakako, u različitim ritmovima i s različitim ishodima za različita kazališta. Tako je primjerice, u odnosu na šibensko kazalište, koje je dugo čekalo svoju rekonstrukciju i otvorenje (2001.), Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku već 1996. dobilo uređenu i tehnološki poboljšanu zgradu. Zgrada osječkoga Hrvatskog narodnog

3 Kad je riječ o teatrografskim podacima, važno je istaknuti da se ovaj rad dijelom oslanja na rukopis knjige *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga 4, koja se priprema za tisak u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod nadzorom inicijatora projekta izrade repertoara hrvatskih kazališta i njegova glavnog voditelja i urednika Branka Hećimovića.

kazališta izuzetno je brzo obnovljena, već za rata, što je bio i svojevrsni oblik otpora kulturnim djelovanjem, te se njezino oficijelno otvorenje potkraj 1994. godine medijski predstavljalo kao jedan od kulturnih događaja godine i uopće vrhunskih postignuća hrvatske kulture, ali i simboličan primjer jedinstva i solidarnosti novoformljene države koja je zajedničkim snagama različitih javnih i privatnih čimbenika (tj. pravnih i fizičkih osoba) financirala obnovu razorenoga teatra.

Također, u kazalištu devedesetih obnovljeno je i adaptirano više kazališnih zgrada i izvedbenih prostora ili su neki drugi prostori, poput kinodvorana i domova kulture, prenamijenjeni za potrebe kazališta i kazališne izvedbe, neovisno o ratu i ratnim oštećenjima, i onda kad je riječ o adaptacijama unutar već postojećih i uhodanih kazališnih organizama, i onda kad je riječ o udovoljavanju potrebama za kazališnim prostorom cijeloga niza novoformljenih kazališnih skupina stasalih u devedesetima. Tijekom devedesetih preuređivali su se tako kazališni prostori Gradskoga dramskog kazališta Gavella, Kazališta Trešnja, Zagrebačkoga kazališta lutaka, Gradskog kazališta lutaka u Rijeci, Kazališta Virovitica, Istarsko narodnog kazališta u Puli itd.

Rekonstrukcije kazališnih zgrada pritom su imale viševrsne reperkusije na svoja matična kazališta i u pogledu izvedbenih prostora⁴ (a slično se može zamišljati i sada nakon potresa) – povećan broj odlazaka na gostovanja u kazališne i nekazališne prostore izvan matične sredine, privremeno ili trajnije zaposjedanje nekazališnih gradskih prostora te time i kazališne afirmacije novih izvedbenih prostora (Centar za kulturu Pečenica, Društveni dom Trešnjevka...), ali i izvedbeno oživljavanje dotad nekorištenih ili rjeđe rabljenih izvedbenih prostora samoga teatra (poput primjerice predvorja Gavelle), koprodukcijски projekti s drugim kazalištima čije su prostore posuđivali i slično. Završeci rekonstrukcija donosili su pak kvalitetniji rad na stvaranju predstave u vlastitom kazališnom prostoru i pomake u tehnologiji i tehničkoj opremi pozornice te su omogućavali složenije i raskošnije ansambl predstave, pomake u komunikaciji s publikom prije, za i nakon predstave ili nove marketinške strategije (primjerice u riječkome Gradskom kazalištu lutaka od 1996. i zagrebačkoj Trešnji od 1999.), kao i otvaranje komornih izvedbenih prostora i malih scena unutar matičnoga teatra (naprimjer scena Mamut iza željezne zavjese u kazalištu Gavella namijenjena autorskim projektima, čitanjima mladih dramatičara i koprodukcijama s nezavisnom scenom, odnosno inkluziji nezavisnih projekata). Mnoge od tih scena međutim već su nakon nekoliko izvedbi prestajale s radom ili nisu uspijevale zaživjeti kao ozbiljniji izvedbeni prostori i zamišljeni inkubatori novih scenskih vrijednosti.

4 Pritom je to bilo tek jedno od niza drugih problemskih mjesta poput stagniranja ili čak osipanja ansambla, vrste repertoara, izvedbenog kontinuiteta, oslabljene tehnike i produkcije itd.

Potpuna pak prenamjena pojedinih nekazališnih ili privremeno kazališnih prostora u stalne kazališne prostore dodijeljene k tomu jednoj odabranoj kazališnoj skupini, za stanoviti, ali ipak limitiran, broj neovisnih kazališnih grupa označila je kraj njihova beskućništva i mogućnost dubljeg razvijanja vlastite repertoarno-izvedbene politike i strategija umjetničkoga stvaranja. Primjerice, nakon godina lutanja po kazališnim i nekazališnim prostorima vlastitoga grada i drugih hrvatskih sredina, kazalište Žar ptica adaptacijom dvorane Društvenog doma Kozjak 1997. otvorilo je gledateljima svoj vlastiti kazališni prostor, a uspojedno je postalo i Gradskim kazalištem, odnosno dijelom institucionalnoga sustava kazališne kulture devedesetih. Kontinuitetu i kvaliteti predstava Teatra Exit (čije je ime od samog utemeljenja i simbolično označavalo izlazak iz jednog i ulazak u drugi i drugačiji izvedbeni prostor) pridonijelo je i dobivanje vlastite dvorane 1998., kada je Exitu, nakon niza izuzetno dobro primljenih predstava i višegodišnjeg gostovanja po izvedbenim prostorima ostalih zagrebačkih kazališta (Zagrebačko kazalište mladih, Vidra, Gradsko dramsko kazalište Gavella), dodijeljena dvorana Centra za kulturu i film August Cesarec u Ilici 208. Naprotiv, bitka za osvajanje vlastitoga prostora za stvaranje i izvođenje, dakle i radnog i izvedbenog prostora, za mnoge se kazališne skupine na hrvatskoj sceni devedesetih pokazala uzaludnom ili nemogućom, pa su pred njom neke od njih na svojevrsan način i kapitulirale odustajući od rada ili su, poput Montažstroja, izlaz potražile u inozemstvu, gdje su bile bolje prihvaćene, odnosno u nalaženju izvedbenih prostora izvan kazališne zgrade. Neizbježne igre moći uvjetovane estetičkim, ali i ideološkim nesuglasjima ili razmimoilaženjima vlasnika ili upravitelja izvedbenih prostora i njihovih potencijalnih korisnika, mahom nezavisnih skupina ili festivala, također su mjestimice obilježile politiku upravljanja izvedbenim prostorima u devedesetima. Mijenama uprave neki su festivali, poput Eurokaza ili Tjedna suvremenoga plesa, gubili administrativne, radne ili izvedbene prostore unutar kazališta i izvorno osiguranih prostora ili su bili primorani višekratno seliti svoje izvedbene aktivnosti od prostora do prostora, što se u ponekim situacijama ipak pokazalo plodonosnim i pripomoglo revitaliziranju i profiliranju dotada kulturno i izvedbeno zapuštenih ili neaktivnih dijelova grada (za što je dobar primjer, čini se, preseljenje Kluba Močvara iz samoga centra grada u Runjaninovoj ulici, iza Botaničkoga vrta, gdje je najprije bio situiran, 1999. u Tvornicu Jedinstvo na savskom nasipu 2000.).

Umnažanje i usložnjavanje izvedbenih prostora – motivacijska ishodišta

Nezadovoljstvo estetskim i organizacijskim modelom nacionalnih i gradskih kazališta ili nemogućnost igranja u punom opsegu i željenom repertoaru – ponekad tek dijelom vezana uz pitanje raspoloživoga izvedbenog prostora – sredinom je devedesetih rezultiralo formiranjem mnoštva nezavisnih kazališta,

družina i grupa te sudjelovanjem glumaca i redatelja u pojedinačnim projektima izvan matičnih kuća, otvaranjem malih komornih scena u sklopu većih kazališnih institucija, izvedbama izvan kazališne zgrade i pokazalištenjem izvedbeno (a)tipičnih javnih, zatvorenih i otvorenih prostora. Neki su se stalni kazališni prostori jednim svojim programskim segmentom upravo i definirali otvorenošću spram ugošćivanja nezavisnih produkcija. Zagrebačko kazalište mladih ugošćivalo je primjerice izvedbe Studija Mare, Montažstroja, studenata zagrebačke Akademije dramske umjetnosti, Studija za suvremeni ples, Zagrebačkoga plesnog ansambla, Kazališne družine David, Glumačke družine Histri-on, Nezavisne produkcije Zec, Teatra Exit, Grupe Kugla, Miga oka Renea Medveška itd.

Za razliku od kazališnih skupina koje su odlukama ili uskratama s pozicija državne ili gradske moći ostale bez vlastitih radnih i izvedbenih prostora, mnoga su kazališta i kazališne skupine formirane u devedesetima, a poglavito u njihovoj drugoj polovici, osobnim izborom zadržala status putujućih teatar bez stalnoga ansambla i bez stalnoga prostora u čiju je estetiku, misiju i prepoznatljive izvedbene kodove od samoga početka bila upisana želja za obilaskom kazališno depriviranih manjih sredina, prilagodljivost različitim izvedbenim prostorima, ponekad i onima s minimumom tehničkih uvjeta za izvedbu predstava, i kojima je jedan od zajedničkih nazivnika bio manji broj uloga, odnosno izvođača, mahom poznatih glumačkih imena koja su vabila gledatelje, komunikativnost predstava s publikom i skromniji produkcijski okviri i oprema (Epilog teatar, Zagreb; Teatar Rugantino, Zagreb; Vitra, Split), na tragu tradicije uspješnih putujućih kazališta kakav je (bio) Teatar u gostima, odnosno Glumačka družina Histri-on.⁵ Naposljetku, valja reći i da su pojedine nezavisne i novoformirane kazališne skupine, od kojih su se mnoge javile tek manjim brojem predstava, svoje produkcije gotovo redovito vezale uz manje istražene i/ili neuobičajene kazališne prostore i spregu njihove specifične atmosfere, autentičnosti ambijenta ili društveno-povijesnih konotacija s tematikom i ciljevima predstave, nerijetko i ciljanom skupinom recipijenata, kao što su Prvaci Drame HNK s *Tatarskim biftekom* u B. P. Klubu (1994.) i *Dobitnom kombinacijom* u tradicionalnoj zagrebačkoj gostionici Pod starim krovovima (1996.) ili Teatar Move s izvedbom Šimićevih *Preobraženja* u Atomskom skloništu ispod Gornjega grada (1998.), ali i *Otelo* u Diskoklubu The Best Teatra 101 B. Oreškovića (1998.), koji je u podlozi specifičnoga odabira predstave imao i prilagođavanje izvedbe senzibilitetu modernoga mladog gledatelja i privlačenje publike koja češće posjećuje noćne klubove nego kazališta.

5 Za razliku od Teatra u gostima, koji se nakon 30 godina postojanja samoukinuo ne nalazeći više opravdanje za djelovanje (slabiji odaziv publike, starenje voditelja kazališta i nositelja repertoara, nemogućnost nalaženja sljedbenika), Glumačka družina Histri-on u devedesetima se skućila u Palači Dverce, ali ju je brzo nakon renoviranja morala napustiti (2001.), da bi stalni prostor pronašla u današnjem Histri-onskom domu, bivšem kinu.

Želja za realizacijom opsežnijih i složenijih projekata također je usmjeravala pojedina kazališta u druge izvedbene prostore, za što je jedan od primjera izlazak Kazališta Komedijska u prostore Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog radi uprizorenja raskošnih i izvedbeno-scenski kompleksnih i opsežnih glazbeno-scenskih djela, no vrijedi dodati i da je motivacijski čimbenik za istovrsne ili srodne iskorake u druge izvedbene prostore bio i pokušaj uspostavljanja kontakta sa širim slojevima publike, privlačenja novih ili drugačijih skupina gledatelja u kazalište, popularizacija određene izvedbene vrste i žanra ili uopće marketinški, komercijalni i ekonomski učinak takvih iskoraka koji je u tranzicijskoj zbilji druge polovice devedesetih, kada scenom vlada i model javno poticanog kazališnog stvaranja i model izvaninstitucionalne i neproračunskim izvorima sporadično i manjkavo dotirane nezavisne scene, postao također sve relevantnijim čimbenikom kazališne proizvodnje.

Umjesto izlaska iz prostora kazališta, ili usporedno s njim, pojedini su teatri u devedesetima proširenje svoga repertoarnoga programa i ispitivanja izvedbenih mogućnosti vlastitoga ansambla i njegovih pojedinaca izvan klasične pozornice i uobičajenoga frontalnoga i strogo odvojenoga odnosa izvođač – gledatelj rješenje potražile u osnivanju komornih scena unutar kazališnih prostora, odnosno jednokratnim ili višekratnim istraživanjem novih i dotad manje iskorištenih prostora teatra i njegove okoline. Za dramski repertoar splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta od iznimnoga je značenja bilo osnivanje male komorne Scene 55, na kojoj su primjerice izvedene komorne suvremene drame mladoga hrvatskog dramatičara D. Mihanovića *Bijelo* i glumca iz ansambla E. Bošnjaka *Otac*, kao i otvaranja drugih izvedbenih prostora u prostorima kazališta (u foajeu i Klub kavani Amadeus igrani su kabaretski programi) i grada Splita (u Hotelu Ambassador praiizvedena je primjerice *Cigla* F. Šovagovića, ali i *Olovni vojnici* Fraktal Falus Teatra, predstave provokativne bilo tematski bilo izvedbeno). U koprodukciji sa Splitskim ljetom otkriveni su, uz postojeće, i neki novi ambijentalni prostori grada i okolice ne samo za dramske već i za operne i baletne izvedbe, primjerice Tvrdava Gripe za operna uprizorenja.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci svoje je predstave, osim u dvorani kazališta, igralo i na Maloj sceni Gradskog kazališta lutaka i u prostorima Filodrammatice te u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku, rezerviranim za repertoarne iskorake kazališta prema suvremenim komornim dramskim djelima, no s početka devedesetih izdvaja se predstava Fabrijeva *Vježbanja života*, koja je, osim prostora kazališta, osvojila i prostore grada nadišavši okvire kazališnoga čina i prelivši se u svojevrsan društveni čin koji je prerastao i granice grada Rijeke, a pamti se i specifičnošću ambijenta prožeta praiizvedba Eliotova *Umorstva u katedrali* u katedrali sv. Vida (1992.).

Brojne nove scene i izvedbeni prostori rezultat su odluka i programskih koncepta kazališnih ravnatelja oslonjenih na istraživanja prostora izvedbe. Godine

ravnateljstva Mire Gavrana, koji je na čelo &TD-a došao 1989. i vodio ga do 1992., u prvome je redu obilježilo pokretanje scene Suvremena hrvatska drama, afirmiranje novog izvedbenog prostora Multimedijalnoga centra i otvaranje teatra generaciji mladih, neafirmiranih i gotovo nepoznatih hrvatskih dramatičara. U dvije sezone postojanja, na novopokrenutoj sceni praizvedeno je ili koncertno predstavljeno dvadesetak dramatičara. Premda je među njima bilo i autora koji se kasnije nisu profilirali u dramske pisce, na &TD-ovoj se sceni prvi put izvode ili svoje tekstove prvi put predstavljaju publici dramatičari čija su djela poslije umnogome obilježila hrvatske dramske i kazališne devedesete i koji su u međuvremenu stekli status uvaženih i izvođenih suvremenih pisaca. Godine ravnateljstva Mani Gotovac (1992. - 1998.) obilježili su eksperimenti s isprobavanjem različitih vidova kazališnoga izričaja, ali i s traženjima novih izvedbenih prostora unutar i izvan neposrednog prostora teatra (dvorista, garderobe, nusprostorije, kafić... u Teatru &TD te Francuski paviljon), i radi ispitivanja povezanosti izvedbe i specifičnosti prostora u kojem se izvodi i iz kojeg dijelom i proizlazi, oblikuje se, i radi ispitivanja različitih gledateljskih vizura i optika/politika gledanja: predstava *Budi se lijepa* igrana je u nekoliko prostora Francuskoga paviljona, a *Pustolov pred vratima* nadahnut *Begović-cabaretom* igran je u nizu prostorijske Teatra &TD (Velika dvorana, Polukružna dvorana, Atrij, Predvorje). Nastojanja će zaokružiti dvije predstave koje su, na tragu varaždinskih *Promatranja* (1998.), također sadržajno i izvedbeno povezanih s prostorom kazališta i s prostorom grada, obilježile kraj devedesetih - *Usporavanja* 1998. i *Nesigurna priča* 1999. Bobe Jelčića i Nataše Rajković, prepoznatljive, među ostalim, i zahvaljujući istraživanju različitih kazališnih prostora, a unutar toga i različitih suodnosa glumaca i publike.

Festivalizacija kazališnoga života – nova kazališna topografija

Devedesete je godine obilježio i početak festivalizacije hrvatske kazališne kulture, odnosno zamjetan porast broja kazališnih festivala diljem Hrvatske, kako onih sa spektra institucionalne kulture i dominacije tzv. *srednjostrujaškoga* kazališnoga izričaja, tako i onih sa spektra alternativne kazališne scene. Pokraj tradicionalnih kazališnih ljetnih festivala, od kojih su na Mediteranu najstariji i najpoznatiji Dubrovačke ljetne igre i Splitsko ljeto, a kojima se na kontinentu u osamdesetima pridružilo i Zagrebačko histrionsko ljeto te međunarodni festivali Tjedan suvremenog plesa i Eurokaz, u devedesetim godinama lepeza kazališnih festivala znatno se raširila i u geografskom i u sadržajnom smislu te nešto manje u vremenskom pogledu, i dalje se najviše koncentrirajući u ljetnim mjesecima godine, s obzirom na tendenciju izvedbi festivalskih predstava, na otvorenom, no ipak ne uvijek i ne nužno (usp. Festival glumca). Festivalskim kazališnim događanjima tako su obuhvaćena brojna nova mjesta, a nerijetko ona u kojima je tradicija kazališnih izvedbi bila slabije izražena, pa je osnutak novih

festivala bio jednim dijelom usko vezan uz nastojanja širenja kulturne ponude, kazališne kulture, stvaranja nove publike i revitalizacije pojedinih hrvatskih regija ili sredina (Glumci u Zagvozdu, 1998.). Utemeljitelji novih festivala jednako su se tako rukovodili i umjetničkim ili strukovnim razlozima stavljajući u središta festivala susrete umjetnika iz raznih sredina, razmjenu ideja i edukaciju umjetnika i publike, no u prvome redu pojedine kazališne fenomene koje su smatrali nedovoljno zastupljenima u postojećem hrvatskom kazališnom prostoru, bilo da su to primjerice izvedbe hrvatskih dramskih djela, iz čega su ponikli Marulićevi dani u Splitu (1991.), izvedbe komornih i alternativnih predstava, iz čega je ponikao Festival malih scena u Rijeci (1994.), odnosno Zlatni lav u Umagu (2000.), predstave suvremenog eksperimentalnog kazališta kojima u ishodištu nije tekst već istraživanje različitih kazališnih izričaja, autorskih poetika i odnosa izvođača i gledatelja, iz čega je ponikao pulski PUF (1995.), proces stvaranja i obrazovanja, iz čega je ponikao Međunarodni kazališni festival mladih u Puli (1996.), izvedbe alternativnih, marginalnih i subverzivnih kazališnih skupina, iz čega je ponikao Festival alternativnog kazališnog izričaja - FAKI u Zagrebu (1998.), ili izvedbe plesnih predstava i predstava neverbalnoga karaktera, iz čega je ponikao Festival plesa i neverbalnoga kazališta u Svetvinčentu (2000.), da spomenem samo neke od primjera. Nadalje, kada je riječ o, uzmimo, Festivalu glumca, osnovanom 1994. godine u Vinkovcima, pod patronatom Hrvatskoga društva dramskih umjetnika i Vukovarsko-srijemske županije, u čijim se gradovima festival odvijao, treba naglasiti da su prve festivalske godine još bile uroanjene u hrvatsku ratnu stvarnost i da isprva sva kasnije uključena mjesta zbog ratnih okolnosti nisu bila dostupna za izvedbe, pa su se u izvorištu ideje o njegovu osnutku podjednako krili i domoljubni i strukovni motivi, odnosno želja da se u iznimno nepovoljnim okolnostima - neke su predstave igrane dok su uokolo doslovce pljuštale granate - ohrabri žitelje Slavonije i da im se dade do znanja kako ih ostatak Hrvatske nije zaboravio, kao i da se osnuje festival usredotočen na sam epicentar kazališne umjetnosti, na glumca koji se na pozadini izraženog redateljskog kazališta prijašnjega desetljeća doimao zanemarenim. Odabir festivalskih gradova kao što su Svetvinčenat, Pula, Rijeka, Umag, Split, Vinkovci, Zagreb i dr. svakako treba promatrati i u kontekstu namjere pokretača festivala da se dolaskom festivalskih događanja i oživljavanjem kazališnih prostora grada pridonese ne samo podizanju statusa grada na kazališnoj mapi već i cjelokupnoj revitalizaciji grada i gradskih prostora, kako onih turistički prepoznatljivijih (primjerice zadarski Forum), tako i onih koji na neki drugi način trasičaju, preispituju ili rekreiraju gradsku povijest (primjerice pulski kamenolomi). Pritom je, osobito pri razmatranju izvedbenih prostora u užem smislu, također važno napomenuti da su za pojedine festivale karakterističniji klasični kazališni izričaj i tradicionalniji pristup kazališnome prostoru, otvorenom ili zatvorenom (Zadarsko kazališno ljeto, 1995.), dok su drugi svoju specifičnu festivalsku

poetiku gradili upravo na oživljavanju prostora grada i otkrivanju novih ili nekonvencionalnih izvedbenih prostora stvaranjem predstava usko povezanih s pojedinom gradskom lokacijom, predstava koje stupaju u aktivnu interakciju s mjestom izvedbe ili se iz njega izgrađuju i predstava koje izvedbom čine vidljivi(ji)ma povijest i značenja pojedinih gradskih prostora (Zadar snova, 1997.). Jedan pak od ciljeva Kazališne scene Amadeo (2000.) bila je revitalizacija zagrebačkoga prostora Gornjega grada. Za festivale izvaninstitucionalne kulturne scene osnivanje festivala uvelike je bilo izjednačeno s otvaranjem prostora za kulturnu i javnu vidljivost svim onim skupinama (alternativnim, netradicionalnim, eksperimentalnim, nevladinim, neprofitnim, nestranačkim, manjinskim, aktivističkim...) koje su unutar redovnih kulturnih programa rjeđe dobivale priliku za umjetničko formuliranje, izražavanje i iskazivanje svojih stavova.

Javni prostori i izvedba – od razglednice do subverzije

Nastavak i umnažanje izvedbi na otvorenome u sklopu tradicionalnih i novopokrenutih kazališnih festivala diljem Hrvatske u devedesetima također otvara pitanje tradicionalnih i/ili inovativnih načina uporabe javnih gradskih prostora koji nisu nužno unaprijed ili tradicionalno vezani uz polje umjetničkoga stvaranja. Uhodani ljetni festivali kao što su Splitsko ljeto i Dubrovačke ljetne igre i dalje su, kao i dotada, varirali neke ustaljene modele u širokome i šarolikome rasponu od tzv. razgledničkog pristupa prostoru, autentičnosti, „ambijentalnoga verizma“ (G. Vnuk, 2016: 81), kulisnoga doživljaja arhitekture ili mimetičke zamjene prostora u zatvorenom odgovarajućim prostorom na otvorenom preko violičevski shvaćene „senzacije“ otkrivanja novih prostora (B. Violić, 1996) do dubinskoga iskušavanja ambijentalnosti i uzajamnoga odnosa predstave i kulturoloških i povijesnih implikacija izvedbenoga prostora dovedenih u izravnu spregu s tematikom i oblikovanjem izvedbe.

Osim tradicionalnih prostora kao što su Peristil ili podrumi Dioklecijanove palače, na Splitskom ljetu zaigrali su i neki novi dotad nepoznati prostori (crkva, bolnica, autobusna stanica, rezalište....), uključujući i prostore u splitskoj okolici (Manastirine, Solin); s promjenjivim je uspjehom u pogledu izvedbenoga prostora iskušan primjerice prostor ispred i unutar tvrđave Gripe za operne izvedbe, a bilo je i pokušaja odustajanja od korištenja takoreći mitskih prostora Splitskoga ljeta, poput Peristila, u skladu s unaprijed zadanim ili pretpostavljenim konvencijama izvedbi i obzorom gledateljskih očekivanja. Na Dubrovačkim je ljetnim igrama pak, osim izvedbi na poznatim i tipičnim lokacijama kao što su Tvrđava Lovrijenac ili Gundulićeva poljana, također dolazilo do eksperimentiranja s novim prostorima i/ili novim načinima izvedbene komunikacije s gradskim prostorima: primjerice redatelj Ivica Kunčević u nekoliko je predstava propitivao mogućnosti „ambijentalnosti na dubrovačku“ (usp. I. Kunčević, 2012) iskušavajući značenjske i metaforičke potencijale dotad izvedbeno



Mato Vodopić, *Tužna Jele*, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, 1994.

neostvarenih dubrovačkih prostora u izravnoj korelaciji s vlastitim redateljskim interpretacijama hrvatskih klasika kao što su *Tirena* na pustari ispred parka Gradac ili *Dundo Maroje* na prostoru Peskarije te jedna od amblematskih ambijentalnih predstava devedesetih, *Tužna Jele*, u morskome plicaku na Pilama. Za razliku od tradicionalne lokacije i pristupa prostoru u okviru Histrionskoga ljeta na Opatovini, međunarodni festival novog kazališta Eurokaz kontinuirano je u svoj program uvrštavao i predstave koje su na različite načine komunicirale s mnogim dotada izvedbeno nepostojećim javnim gradskim prostorima prilagođavajući se njihovim specifičnostima te ih izvedbeno transformirajući bilo tumačenjem, bilo tehnologijom, bilo načinom komunikacije predstave, prostora i publike, bilo nerijetko izraženim subverzivnim potencijalom na povijesnoj, kulturološkoj, ideološkoj, svjetonazorskoj ili ekonomskoj razini (usp. G. Vnuk, 2016).

Jedna od osnovnih, često eksploatiranih a (ideološki) možda i prenaplašavanih, dihotomija ili polarizacija koje prate hrvatske kazališne devedesete svakako je ona između prostora tzv. institucionalne kazališne kulture i tzv. izvaninstitucionalne, alternativne, avangardne ili, kako se nakon devedesetih pojmovno

ustalilo nazivati je, nezavisne kazališne scene.⁶ S obzirom na to da, u odnosu na kazališne institucije, hrvatska nezavisna scena u devedesetima često nije posjedovala vlastiti prostor – kao što smo rekli, kasnije će se donekle okupljati unutar pojedinih festivala (FAKI, PUF) ili krajem devedesetih oformljenih prostora nezavisne kulture (Autonomna tvornica kulture, Močvara) – te da je jedan od većih problema nezavisne scene devedesetih bilo pronalaženje primjerenoga prostora i za rad i za izvođenje, hrvatska je izvaninstitucionalna scena svoje nastupe od početka često vezala upravo uz prostore izvan i onkraj (kazališnih) institucija te je izvedbom privremeno zaposjedala bilo zatvorene bilo otvorene gradske prostore, kao što su trgovi, ulice, pothodnici, klubovi, napuštene tvornice i pogoni, galerije, pri čemu su, razumije se, i ishodišna mjesta i završni rezultati različitih skupina, pojedinaca i izvedbi neminovno bili ne samo različiti nego katkada i suprotstavljeni. Opirući se dominaciji kazališne zgrade i zadanom načinu igranja i gledanja unutar nje, zalažući se za umjetnost kao aktivan čimbenik promjene u doživljaju grada i zbilje i nastojeći izvedbenim zahvatima u javne prostore učiniti umjetnička nastojanja vidljivima ne samo biranim posjetiteljima kazališnih događaja već i široj javnosti koju je različitim izvedbenim strategijama izlagala izvedbi ili je bilo pasivno bilo aktivno uključivala u nju, najadekvatniji prostor za svoj izričaj nalazila je u javnim prostorima. Izborom lokacija pridonosila je demokratizaciji, deelitizaciji i uključivosti procesa gledanja te je nerijetko bila usmjerena i na to da svojim izvedbama u javnom prostoru mapira i uklanja bjeline na kazališnim kartama gradova kao što su to festivali u određenom smislu činili na razini države.

Krajem osamdesetih i početkom devedesetih na hrvatskoj kazališnoj sceni počinju djelovati skupine koje će na tragu povijesne avangarde, djelovanja izvaninstitucionalnih i alternativnih, neoavangardnih kazališnih skupina sedamdesetih godina prošloga stoljeća, poput Coccolemocca, Osamljenih srca, Kugla glumišta, Pozdrava, Rhinocруса i Aktera, neke od svojih prvih nastupa, osim nekonvencionalnošću neverbalnog i fizičkog izričaja, vezati i uz specifičnost odabira i uporabe izvedbenoga prostora produbljujući srodna istraživanja prostora i u nastavku devedesetih. Primjerice, zagrebačke skupine L. M. O. – Linija manjega otpora (1989.) i Virus Teatar Michelangelo (1992.) Ivane Popović za svoje su predstave i performanse, osim kazališnih, koristile i netradicionalne i/ili nekazališne prostore trgova, ulica, pilana i tiskara, umjetničkih galerija, autobusa, prirode, jezera (M. Petranović, 2019), a skupina Montažstroj svoje je prve nastupe *Achtung alarm!* i *Kopačka u galeriji* te prvu službenu predstavu *Vatrotehna* vezala uz izvedbene intervencije u gradski prostor (vožnja gradskim ulicama na vatrogasnim kolima) i umjetničku galeriju (upad na Maljevičevu izložbu u

6 Tu bi često crno-bijelo shvaćenu dihotomiju možda mogla modificirati ideja komercijalnoga, koja se neumitno nameće s tranzicijskim okvirom devedesetih.

zagrebačkoj gornjogradskoj Galeriji suvremene umjetnosti), odnosno javni i nezakazališni prostor napuštenog pogona tvornice Badel koji je predstavi o sudbini heroja i umjetnika u totalitarnom društvenom okruženju baziranoj na naglašenome tjelesnom izvedbenom izričaju davao specifičnu podlogu i konotacije otkrivajući neke potisnute slojeve prostora (I. Ružić, 2010). Dakako, broj nezavisnih kazališnih skupina i performera koji su svojim nastupima, intervencijama, mimohodima, performansima i akcijama u javnim prostorima grada pridonosili propitivanju izvedbenih mogućnosti gradskih prostora, vezivanju izvedbi uz specifičnu lokaciju, aktiviranju i dinamiziranju prostora i korištenju simboličnih potencijala prostora u suglasju ili proturječju s izvedbom, uobličavanju i razotkrivanju važnih aspekata predstave pomoću prostora, uspostavljanju novih odnosa izvođača i gledatelja pomoću prostora podrazumijevajući gdje kada i njegovo uključivanje u izvedbu ili neku vrstu participacije, revitalizaciji gradskih prostora izvedbenim, pa i aktivističkim umjetničkim djelovanjem, redefiniranju, uspostavljanju ili razobličavanju komunalnog, povijesnog, kulturnog ili političkog identiteta grada i njegovih lokacija, s odmicanjem devedesetih sve će se više umnažati i proširivati, posebice od sredine devedesetih (Le Cheval, Theatre des femmes, Not Your Bitch, Teatar Elmer, Schmrtz teatar u Zagrebu, Trafic u Rijeci, Dr. Inat u Puli, Igor Grubić u Splitu i Zagrebu...), zahvaćajući sve važnije gradske sredine u Hrvatskoj.

Devedesete u zrcalu izvedbenih prostora

Sagledavajući kazalište devedesetih u zrcalu izvedbenih prostora, čini se utemeljenim zaključiti da razumijevanje izvedbenih prostora u devedesetima može biti važno za sveobuhvatnije razumijevanje kazališnih devedesetih na više načina i u više aspekata te da se može govoriti i o stanovitoj vrsti prostornih praksi i politika izvedbenih prostora specifičnih za devedesete. Kao neke od najuočljivijih karakteristika pritom se posebno izdvajaju najprije višestruko proširena i produbljena topografija kazališnih prostora na razini države (festivalizacija) i na razini grada (mnogi dotad nekoristeni ili neprepoznati gradski prostori, reinterpretacija starih) koja je rezultirala i drukčijim kazališnim, kulturološkim i sociološkim pozicioniranjem ili doživljavanjem pojedinih prostora, a potom i polarizacija mjesta izvedbe na izvedbene prostore kazališnih institucija i nezavisne scene, koja se često, no zahvaljujući iskoracima unutar institucionalnih kazališnih organizama ne uvijek i ne *a priori*, manifestirala kao opozicija između jednodimenzionalne i hegemonije kazališne zgrade naspram pluralizma izvedbi u nekazališnim javnim gradskim prostorima u zatvorenome ili, češće, na otvorenome. Nadalje, više je čimbenika u devedesetima razotkrilo razgranatu i raznovrstanu premreženost izvedbenih prostora sa složenim pitanjima kolektivnih identiteta te upisanosti povijesnih i kulturoloških kodova u izvedbene prostore, neovisno o tome jesu li na djelu doslovni napadi na kazališta kao simbolička

središta nacionalnoga identiteta te subverzivni poetičko-politički performativni prosvjedi protiv kazališta kao nositelja određene vrste estetike, etike i načina proizvodnje i gledanja, ili nastojanja da se simbolična i konotativna značenja pojedinih prostora upišu u izvedbu i uračunaju u, kako kaže M. Carlson, ukupni dojam i učinak izvedbe (M. Carlson, 1989). Slijedom potrage za novim i alternativnim prostorima izvedbe karakteristične za cijelo 20. stoljeće i mahom u suglasju s uvjerenjem da je ona gotovo uvijek povezana sa specifičnim estetičkim, pa i političkim ciljevima (E. Fischer Lichte, 2013), i u devedesetima se mogu razabrati brojni razlozi za izvedbu izvan kazališne zgrade i od strane institucionalne i od strane nezavisne scene. Kvantitativno i kvalitativno množenje izvedbenih prostora u devedesetima svoja je ishodišta ili ciljeve nalazilo u: proširivanju repertoarnih i izražajnih spektara; alterniranju ili oponiranju poetici institucije i arhitektonskoj zadanosti prostora igre i izvedbe; izvedbenom istraživanju, naglašavanju ili prevrednovanju dijakronijski i sinkronijski nataloženih značenjskih slojeva javnih prostora; eksperimentiranju s modificiranim fokusima gledanja i vidovima participacije te traženju novih odnosa gledatelja i izvođača; odašiljanju umjetničkih, ali i ideoloških poruka; redefiniranju mjesta kazališta unutar urbanoga prostora te kazališna, i ne samo kazališna, revitalizacija gradskih prostora, gradova i regija općenito... S obzirom na navedeno, rekla bih stoga zaključno da je moguće govoriti i o stanovitoj vrsti prostornih praksi i politika specifičnih za hrvatske kazališne devedesete i o praksama koje su hrvatske kazališne devedesete naslijedile, preradile i razradile, a da su mnogi njihovi zajednički tragovi i dalje razlučivi na hrvatskoj kazališnoj sceni kakvom je poznajemo danas. ●

LITERATURA

(1991), *Zakon o kazalištima*, Narodne novine, Zagreb, br. 61, 19. studenoga.

Aronson, Arnold (2018), *The History and Theory of Environmental Scenography*, 2. izdanje, Methuen Drama, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney.

Aronson, Arnold, ur. (2017), *The Routledge Companion to Scenography*, Routledge, London.

Boko, Jasen (2002), „Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu“, u: *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb, str. 5-28.

Carlson, Marvin (1989), *The Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, London, Ithaca.

Carlson, Marvin (2013), „The Theatre *ici*“, u: *Performance and the Politics of Space*,

Theatre and Topology, ur. Erika Fischer Lichte i Benjamin Wihstutz, Routledge, New York, London, str. 25-38.

Carlson, Marvin (2016), „Keynote Address: Whose Space Is It, Anyway?“, *Theatre Symposium*, g. 24, str. 9-20.

Čale Feldman, Lada (2018), „Within and Beyond Theatre: President Tuđman's Birthday Celebration at the Croatian National Theatre in Zagreb“, *Theatre in the Context of Yugoslav Wars*, ur. Jana Dolečki i Senad Halilbašić, Palgrave Macmillan, Cham, str. 151-171.

Dolečki, Jana (2018), „Theatre on the Front Lines: Ad Hoc Cabaret in Croatia, 1991-1992“, *Theatre in the Context of Yugoslav Wars*, ur. Jana Dolečki i Senad Halilbašić, Palgrave Macmillan, Cham, str. 125-150.

Dolečki, Jana; Halilbašić, Senad, ur. (2018), *Theatre*

- in the Context of Yugoslav Wars*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Fischer Lichte, Erika (2013), „Policies of Spatial Appropriation“, u: *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*, ur. Erika Fischer Lichte i Benjamin Wihstutz, Routledge, New York, London, str. 204-221.
- Fischer Lichte, Erika (2014), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, ur. Minou Arjomand i Ramona Mosse, Routledge, London, New York.
- Fischer Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin, ur. (2013), *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*, Routledge, New York, London.
- Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih“, u: *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad i Petar Bagarić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, str. 147-185.
- Kačić Rogošić, Višnja (2018), *Skupno osmišljeno kazalište*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Klaić, Dragan (2012), „A Sense of Place“, *Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Democracy*, Intellect, Bristol, Chicago, str. 97-117.
- Kovač, Mario (2010), „Močvara i ATTACK! – inkubatori nezavisne zagrebačke scene“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 78-85.
- Kunčević, Ivica (2012), *Ambijentalnost na dubrovačku*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Lederer, Ana (2004), *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- McAuley, Guy (1999), *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Milohnić, Aldo (2011), „Performing identities – national theatres and the reconstruction of identities in Slovenia and the Socialist Federal Republic of Yugoslavia“, u: *Cultural Identity Politics, in the (Post-) Transitional Societies*, ur. Aldo Milohnić, Nada Švob-Dokić, Institute for International Relations, Zagreb, str. 47-59.
- Mirčev, Andrej (2009), *Iskušavanja prostora*, UAOS, Leykam international, Osijek, Zagreb.
- Mrduljaš, Igor (1995), *Ad hoc cabaret. Hrvatsko ratno glumište 1991./1992.*, AGM, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
- Obad, Orlanda; Bagarić, Petar, ur. (2020), *Devedesete. Kratki rezovi*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb.
- Petranović, Martina (2019), „Izvan ladica – etika estetike i kostimografski opus Ivane Popović / Out of the box – the ethics of aesthetics and the costume design of Ivana Popović“, *Ljubav i otpor Ivane Popović / Love and resistance of Ivana Popović*, Muzej suvremene umjetnosti/ Museum of Contemporary Art, Zagreb, str. 180-255.
- Primavesi, Patrick (2007), „Prostori i strategije postdramskih formi“, *Kolo*, Zagreb, g. 17, br. 4, str. 229-249.
- Rogošić, Višnja, ur. (2010), „Nova mlada zagrebačka scena devedesetih (temat)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 70-115.
- Ružić, Igor (2010), „Kazalištem u čelo, kazalištem u potiljak. Dvadeset godina Montažstroja, ili dvadeset godina (hrvatske) zbilje“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 18-27.
- Škrbić Alempijević, Nevena (2016), „Etnološki i kulturnoantropološki pogled na stvaranje grada umjetničkim izvedbama“, u: *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, ur. Valentina Gulin Zrnić, Nevena Škrbić Alempijević i Josip Zanki, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 21-32.
- Vidović, Dea (2010), „Kulturne politike devedesetih u Hrvatskoj“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 72-77.
- Violčić, Božidar (1996), „Neuklapanje u prostor“, *Kolo*, Zagreb, g. 5, br. 2, str. 83-119.
- Vnuk, Gordana (2016), „Kazalište i javni prostori grada“, u: *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, ur. Valentina Gulin Zrnić, Nevena Škrbić Alempijević i Josip Zanki, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 81-94.
- Wihstutz, Benjamin (2013), „Introduction“, u: *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*, ur. Erika Fischer Lichte i Benjamin Wihstutz, Routledge, New York, London, str. 13-23.

Livija Kroflin

Odsjek za kazališnu umjetnost, Akademija za umjetnost i kulturu,
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Izazovi devedesetih u hrvatskim kazalištima lutaka

UDK 792.97(497.5)

Sažetak: Devedesete godine 20. stoljeća bile su vrlo izazovne za Hrvatsku u cjelini, pa tako i za kazališta, uključujući i lutkarska kazališta. Druga polovica prošloga stoljeća bila je zlatni vijek lutkarstva, i na organizacijskom i na financijskom, ali i na umjetničkom planu. Doba je to velike podjele Europe na kapitalistički i komunistički blok. Hrvatska, u sklopu tada nesvrstane Jugoslavije, ali sa socijalističkim društvenim uređenjem, koristila se svim prednostima koje su lutkarska kazališta imala u istočnoj Europi, širom koje su nicala državna lutkarska kazališta, kojima je država, doduše, kontrolirala repertoar, ali i pružala mnogobrojne pogodnosti. Ta su kazališta imala vlastitu zgradu sa svom opremom i velikim brojem stalno zaposlenih, a sve je troškove pokrivala država. Devedesete godine, koje su u Hrvatskoj obilježene Domovinskim ratom i tranzicijskim prijelazom iz komandnoga u tržišno gospodarstvo, donijele su i promjene u ustroju i organizaciji rada lutkarskih kazališta. Ona sve više ovise o vlastitim prihodima te se nužno okreću manjim i jeftinijim produkcijama. Osim u organizaciji i financiranju kazališta, očite su promjene u repertoaru, izboru umjetničkih suradnika, ali i u kvaliteti predstava.

Ključne riječi: hrvatska kazališta lutaka; kazališta lutaka u Domovinskom ratu; vjerske teme u kazalištima lutaka; lutkarski festivali

The challenges of the 1990s in Croatian puppet theatres

Abstract: The 1990s were very challenging for Croatia as a whole, and also for theatres, including puppet theatres. The second half of the twentieth century was the golden age of puppet theatre, in terms of organization and financing, but also the artistic aspect. It was a period when Europe was divided into capitalist and communist blocs. Croatia, as part of the then non-aligned Yugoslavia, but with a socialist system, made use of all the advantages that puppet theatre had in Eastern Europe, where state-run puppet theatres opened in many places, and where, it is true, the state controlled the repertoire, but also provided many benefits. These theatres had their own buildings, were completely equipped and had a large number of employees. All their expenses were covered by the state. The 1990s, which were marked in Croatia by the Homeland War and the transition from a command to a market economy, brought changes to the structure and organization of work of puppet theatres. They depended increasingly on their own revenues, and were forced to take on smaller and cheaper productions. Apart from the changes in the organization and finances of the theatres, there were obvious changes in the repertoire, choice of artistic associates, but also in the quality of the performances.

Keywords: Croatian puppet theatres; puppet theatres in the Homeland War; religious subjects in puppet theatres; puppet festivals

Uvod

Devedesete godine promijenile su sve. Pola stoljeća navikavali smo se na pret-hodnu veliku promjenu, kad se također promijenilo sve, gradili smo „socijalizam na Balkanu“, „bratstvo i jedinstvo“, ne baš uvijek uspješno i ne baš uvijek rado. Za lutkarstvo su to međutim bile dobre godine. Jest, i u kazalištima su samoupravno o umjetničkim pitanjima odlučivali ne-umjetnici, jest, država je kontrolirala repertoar, ali ipak su kazališta lutaka u istočnoj Europi uživala u brojnim pogodnostima o kojima zapadnoeuropski lutkari nisu mogli ni sanjati. Druga polovica 20. stoljeća doba je hladnoga rata i „željezne zavjese“, doba stroge podjele na europski Istok i europski Zapad, ali kad je lutkarstvo u pitanju, tu se pokazala druga slika ekonomski siromašnog, represivnim političkim sistemom pritisnutog, tobože inferiornog europskog Istoka, kao umjetnički zanimljivijeg, hrabrijeg, bogatijeg i superiornijeg Zapadu. Lutkarstvo postaje masovna pojava u pedagoškim i kulturnim krugovima (okrenutost lutkarskoga kazališta djeci pojava je tek 20. stoljeća!) i sve više jača svijest o lutkarstvu kao umjetničkoj formi ravnopravnoj ostalim kazališnim vrstama. U ondašnjem istočnom bloku dolazi do pravog procvata lutkarskih kazališta: po modelu Obrazcavljeva kazališta u Moskvi počinju se osnivati profesionalna kazališta lutaka po uzoru na velika dramska kazališta, sa zgradom, stalnim ansamblom, stalno zaposlenim redateljima, scenografima, kreatorima lutaka, izrađivačima lutaka, s opremljenim radionicama i svom ostalom logističkom potporom.¹ To je lutkarima dalo novo dostojanstvo i važnost te nepregledno polje za nova umjetnička istraživanja.

U vrijeme kad je prelaženje „željezne zavjese“ bilo vrlo otežano, međunarodna udruga lutkara UNIMA organizirala je kongrese i međunarodne festivale, gdje su se lutkari mogli susresti, razmijeniti iskustva i pogledati predstave svojih kolega. Osnivaju se lutkarski festivali, čiji broj raste iz godine u godinu. U istočnoj Europi osnivaju se lutkarske akademije, odnosno lutkarski odsjeci na kazališnim akademijama. Zapadna Europa ne poznaje akademsko obrazovanje lutkara nego eventualno nudi lutkarske kolegije na dramskim akademijama ili institutima, radionice i seminare. Počinju izlaziti lutkarski časopisi, kritičari pišu prave, opširne, utemeljene kritike lutkarskih predstava, vode se ozbiljne znanstvene rasprave o kazalištu lutaka.

Ruši se vladavina homogenoga kazališta lutaka, gdje lutke najčešće imitiraju čovjeka ili životinju a animator je skriven, i nastupa era heterogenoga kazališta, s vidljivim animatorom koji stupa u najrazličitije odnose s lutkom i drugim animatorima, odnosno glumcima na sceni, a sam pojam lutke dobiva mnogo šire značenje te obuhvaća animirane predmete, dijelove scenografije, ponekad čak i neoblikovani materijal. lutka više nije zamjena za glumca. Naglašava se

1 Tobože napredan Zapad to nema do dana današnjega. Stalna kazališta gotovo da ne postoje, predstave izvode male družine, često obiteljske, u kojima nema specijaliziranih umjetnika za glumu, režiju, oblikovanje i tehnologiju lutke nego obično svi rade sve.

poseban, umjetni, ne-naravni karakter lutke, njezina *luthkovitost*. Rađa se svijest o postojanju različitih vrsta lutaka i – što je osobito važno – svijest da svaka od njih ima svoju vlastitu poetiku te se mora znati za koje će se sadržaje upotrijebiti koja vrsta lutke. Lutkarstvo postaje umjetnost. Dapače, samostalna umjetnost koja ima svoje vlastite zakonitosti.

Hrvatska, tada u sklopu nesvrstane Jugoslavije, ali sa socijalističkim društvenim uređenjem, okoristila se svim prednostima koje su lutkarska kazališta imala u istočnoj Europi. Po uzoru na „velikoga brata“ (Sovjetski Savez), i kod nas se osnivaju državna kazališta lutaka s vlastitom zgradom i kompletnom logistikom, sa stalnim ansamblom i drugim zaposlenicima. Između 1945. i 1960. osnovano je pet javnih gradskih kazališta lutaka (u Splitu 1945., Zagrebu 1948., Zadru 1952., Osijeku 1958. i Rijeci 1960.) koja su aktivna do danas. Bila su financirana iz proračuna i svi su im troškovi bili pokriveni bez ostatka. U tim je kazalištima hrvatsko lutkarstvo imalo svoje zvjezdane trenutke u šezdesetim, sedamdesetim i osamdesetim godinama 20. stoljeća.

A onda je došao rat. Rečenica kao iz romana. Nažalost, bila je zbilja. Okrutna, teška zbilja s kojom se Hrvatska nosila nekoliko godina. I kao da to nije bilo dovoljno teško, morala se suočiti sa svim problemima tranzicije. Slika Europe ponovno se promijenila, nestala je „željezna zavjesa“, a istočnoeuropske zemlje iz komandnog, centralnoplanskog socijalističkog gospodarstva prelaze na tržišno gospodarstvo, u čemu se snalaze bolje ili lošije.

Rat i borba za goli opstanak

Prva polovica devedesetih za neka je naša kazališta značila golo preživljavanje, doslovce borbu za život. U najtežim je uvjetima radilo Dječje kazalište u Osijeku, jer je istočni dio Hrvatske bio izložen najžešćim ratnim stradanjima. Kazalište, smješteno tek dva kilometra od bojišnice, od samog je početka ratne agresije na Hrvatsku bilo izloženo oružanim napadima. Više je puta bombardirano i zgrada je bila ozbiljno oštećena. Osijek je bio pod gotovo neprestanom uzbunom. Kazalište nije imalo sklonište, pa su zaposlenici, od kojih su mnogi i dalje uporno dolazili na posao, doslovce riskirali život. U grad je pristizalo sve više djece prognanika. Ansambl je bio, iz različitih razloga, drastično prorijeden.² U takvim uvjetima razumljivo se prorijedio broj premijera, ali i broj izvedaba, a glumci su morali igrati u improviziranim prostorima, neprikladnima za kazališne predstave. Tako je „tijekom 1992. prizemna dvorana hotela Central podijeljena (...) zastorom na pozornicu i gledalište, predstave imaju tek nužne rekvizite i jednostavno osvjetljenje. Umjesto kazališne iluzije nastoji se stvoriti izravni kontakt s djecom kako bi barem zakratko odagnala zebnju.“ (A. Bogner-Šaban, 2009: 33) Dok je trajala rekonstrukcija zgrade kazališta, predstave su se izvodile u Domu Hrvatske vojske.

² „Od deset glumaca njih pet, zatim inspicijentica i majstor rasvjete – napustili su svoja radna mjesta u Kazalištu.“ (J. Mesarić, 2015: 331)

Usprkos nedostatku osnovnih uvjeta za iole normalan rad, zaposlenici Dječjega kazališta pokazali su nevjerojatan polet. Kazalište je „osim gotovo redovitog izvođenja svojih predstava, smoglo (...) snage i za uvođenje potpuno novih aktivnosti poput Baletnog studija, angažiranje djece glumaca u profesionalnim predstavama, što je urodilo osnutkom i Dramskog studija za djecu. Realiziralo je tri ratne premijere, od toga dvije s tematikom koja gotovo od pola stoljeća nije bila prisutna na pozornicama dječjih i lutkarskih kazališta u Hrvatskoj (predstave *Sveti Nikola* i *Spavaj, mali Božiću*). Otkrivalo je nove prostore za izvedbu svojih predstava (...). Ostvarivalo je izvrsnu suradnju s drugim kazalištima iz Hrvatske, gostovalo na inozemnim festivalima.“ (J. Mesarić, 2015: 336) Tako piše Jasminka Mesarić u svome tekstu naslovljenom „Ratne sezone Dječjeg kazališta u Osijeku – simbol „normalnog života“, za koji od Sanje Nikčević posuđuje izraz „simbol normalnog života“ kako bi označila gotovo prkosan rad hrvatskih kazališta u ratnom okruženju.

Zadrani su također radili u vrlo teškim uvjetima, tri mjeseca potpuno bez struje i vode, a predstave su pripremali za vrijeme zračnih uzbuna. Iako nisu imali novaca ni za svoje minimalne troškove, besplatno su davali predstave i održali niz predstava u dobrotvorne svrhe. I kad je nakon 1994. agresor bio odbaćen dalje od Zadra, nastavili su odlaziti u mjesta gdje još uvijek nije bilo baš mirno.³

Rat nije štedio ni Split, ali i tamo se rijetko kada rad prekidaao na duže vrijeme i u najtežim danima Domovinskog rata. Nakon završetka rata (od 1996.) trajalo je dugo razdoblje adaptacije kazališne zgrade u kojem su lutkari nastupali na sceni Doma Hrvatske vojske u Lori, potpuno neprikladnoj za izvođenje lutkarskih predstava.

U Rijeci su se tijekom Domovinskog rata riječki lutkari i glumci Narodnog kazališta Ivana Zajca okupili na projektu *A sunce se rađa*, koji je bio kompilacija triju starijih predstava, ali je počinjao pjesmom *Moja domovina*. Kazalište lutaka pokrenulo je i akciju *Porušenoj Hrvatskoj*.

I Zagreb je dao svoj doprinos Domovinskom ratu. Zagrebačko kazalište lutaka bilo je višednevni domaćin lutkarima iz Osijeka i Rijeke, a preko UNIMA-e širilo je glas o ratnom stradalništvu u domovini. Tehnički nezahtjevnju predstavu *Jaje* igrali su nebrojeno puta uz crtu bojišta i među djecom prognanicima.

Organizacija kazališta, kazališne zgrade i financije

Promjene koje su u Hrvatskoj počele 1990. godine, kad su održani prvi višestranачki izbori, koji su označili kraj komunističkog sustava (samoupravnog socijalizma, kako se taj model tada zvao), povukle su za sobom promjene u terminologiji, imenima kazališta i kadrovima, prvenstveno ravnateljima.

3 Više u: A. Seferović, 1997.

Nekadašnji direktori više se ne zovu direktori nego ravnatelji. U Osijeku Nikolu Maka zamjenjuje 1992. godine Jasminka Mesarić, a iste godine u Rijeci umjesto Rajne Maršanić na ravnateljsko mjesto sjeda Srećko Šestan. U Splitu je nakon Franke Belić od 1991. privremeni ravnatelj bio Dušan Šteković, da bi ga u sezoni 1994./1995. na čelu kazališta zamijenio Ratko Glavina. Ravnateljica Kazališta lutaka Zadar 1990.-1998. bila je Verica Stipčević, a nakon nje, 1998.-2008., Davor Grzunov. Jedino Nikola Ćubela od direktora (od 1988. godine) bezbolno postaje ravnatelj Zagrebačkoga kazališta lutaka.

Godina 1992. godina je i promjena imena kazališta lutaka. Kazalište lutaka Pionir mijenja ime u Splitsko kazalište lutaka, koje će 1994. promijeniti u Gradsko kazalište lutaka Split. Dječje kazalište Ognjen Prica u Osijeku 1992. godine skraćuje svoje ime u Dječje kazalište u Osijeku, a 2006. prozvat će se Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku. Lutkarsko kazalište Domino od 1993. nosi naziv Gradsko kazalište lutaka Rijeka. Kazalište lutaka Zadar i Zagrebačko kazalište lutaka ne mijenjaju imena.

Zanimljivo je, a za lutkare svakako pozitivno, da su se tih teških devedesetih godina obnavljale, odnosno čak i gradile zgrade kazališta lutaka. Godine 1996. dovršene su adaptacije zgrada Gradskoga kazališta lutaka Rijeka i Dječjega kazališta u Osijeku, a počela je adaptacija i rekonstrukcija dvorane splitskoga kazališta (potrajat će deset godina), obnavlja se (do 2004.) zgrada Zagrebačkoga kazališta lutaka te, što je posebno važno, nastavlja se dugogodišnja gradnja nove zgrade Kazališta lutaka Zadar, započeta 1986. Gradnja je trajala više od dvadeset godina (do 2007.), ali je barem ušla u povijest kao prva zgrada nakon 19. stoljeća koja je namjenski građena kao zgrada jednoga profesionalnoga kazališta.

Optimizam kvari samo činjenica da te dvorane, koliko god bile prekrasne i tehnički najsuvremenije opremljene, nisu baš uvijek pogodne za lutkarske predstave, uglavnom zbog veličine i prevelikog nagiba gledališta, čime su one-mogućene paravanske predstave.

Ansambli su također pretrpjeli veće ili manje promjene, uzrokovane odlascima svojih članova u mirovinu, u Hrvatsku vojsku, u druge države ili čak na „onu drugu“, sukobljenu ratnu stranu. U svakom slučaju, primjetna je smjena generacija.

Namicanje financijskih sredstava potrebnih za rad postaje sve zahtjevnije. U osamdesetim godinama kazališta su potpisivala ugovor sa SIZ-om (Samoupravnom interesnom zajednicom) za kulturu, koji bi specificirao obveze kazališta i predviđene troškove: za određeni broj premijera i određeni broj repriza, za posebne programe (npr. novogodišnje), za radna mjesta, režijske troškove (grijanje, voda, struja...), gostovanja i sudjelovanje na raznim festivalima, a Samoupravnoj interesnoj zajednici za stanovanje obraćala bi se radi rješavanja stambenih pitanja. Svi su troškovi bili pokriveni. Vlastiti prihodi bili su ugrađeni u kriterije, a ako bi kazalište zaradilo više, moglo je ta sredstva koristiti po vlastitom nahođenju.

U početku rata kazališta su uglavnom još redovito financirana, iako 1990. – 1993. traje tranzicijska recesija uzrokovana ratom, prelaskom s planskog na tržišni način privređivanja te prvom bankarskom krizom. Ratom osiromašena zemlja mora rezati troškove i posve je razumljivo da će to učiniti u kulturi, pogotovo u sektoru za djecu (lutkarska kazališta kod nas su, po definiciji, dječja kazališta), a prelazak na tržišno gospodarstvo umjesto one: „Snađi se, družo“ postavlja novu misao vodilju: „Zaradite, gospodo.“

Kazališta uvode štednju kako bi smanjila troškove i na razne se načine dovijaju kako sa što manje novca ostvariti željeni ili zadani program. Jedan od načina postalo je iznajmljivanje dvorane za razne programe, najčešće vrlo različite od kazališne ili bilo koje druge umjetnosti.

Uz to, u neka kazališta pozivaju se redatelji iz inozemstva koji sa sobom donose gotove predstave (i u materijalnom smislu – već izrađene lutke, i u idejnom smislu – redateljsku ideju predstave). Dobra je strana takve neobične posudbe svakako bilo smanjenje troškova premijere, ali loša se strana pokazala na umjetničkom planu: vidjelo se da te predstave nisu srasle s ansamblom, nisu organski povezane s novom sredinom.

U novim okolnostima spretno je zaplivaio Ratko Glavina, dramski glumac, vlasnik privatnoga kazališta, koji je na čelo splitskoga kazališta lutaka došao u sezoni 1994./1995. i poduzeo radikalnu reorganizaciju kako bi kazalište izvukao iz materijalnih i inih teškoća. Njegov je zadatak bio smanjiti troškove i povećati vlastite prihode te otad „prvi put u povijesti ovog kazališta društvo izdvaja sredstva za plaće zaposlenih i djelomične materijalne troškove, dok sredstva za cjelokupnu produkciju – premijere, reprize u zgradi i po Županiji mora ostvariti samo Kazalište“ (J. Jovanović, 1995: 109).

Dapače, kazalište je moralo, a to je i uspjelo, vlastitim sredstvima nabaviti opremu, pa čak je i jednog tehničara uputilo na usavršavanje u Kazalište Minor u Pragu. „Svjestan važnosti propagande i marketinga, Glavina organizira službu propagande na posve novim principima i modernim organizacijskim pristupom u odnosu prema školama, vrtićima, slobodnoj prodaji i disperziji po Županiji. Angažirane su hostese, ustanovljene pretplate i organiziran prijevoz autobusima do kazališta za djecu predškolske dobi.“ (J. Jovanović, 1995: 108)

Povećan je broj premijera i broj izvedbi. U tome je pomoglo posuđivanje lutaka iz drugih kazališta i već spomenuto dovođenje gotovih predstava. Osim toga, osnovan je dvogodišnji Dramsko-lutkarski studij, koji se, doduše, nije održao, ali je kazalištu donio čak šest premijernih naslova postavljenih u tek nešto više od godine dana.

Pravi su problemi za sva kazališta počeli od sezone 1998./1999., kad su sredstva za njihovo financiranje drastično smanjena, i to naglo, rebalansom. U to vrijeme (1998. – 1999.) traje druga, kasna tranzicijska recesija, uzrokovana drugom bankarskom krizom u Hrvatskoj, ali i ratnim operacijama NATO-a na Kosovu,

što je izrazito negativno utjecalo na hrvatski turizam i gurnulo gospodarstvo u recesiju. Osim toga, u isto vrijeme traje i azijska kriza 1997. i ruska kriza 1998.

Uza sve to (možda ne nužno zbog toga), entuzijazam počinje ozbiljno popuštati.

Repertoar

Nove okolnosti vidljive su i u repertoaru. Predstave odražavaju ratnu zbilju, ističu domoljublje i izgradnju državnosti, prikazuju dotad zabranjene vjerske teme.

Netom prije izbijanja rata Kazalište lutaka Zadar započinje niz predstava nastalih na temelju djela iz hrvatske klasične baštine. Bile su to sljedeće predstave: *Muka svete Margarite* (nepoznati autor, redatelj Wiesław Hejno, dizajner Mojmir Mihатов, 1990.) postavljena u stilu srednjovjekovnog crkvenog mirakula, *Judita* (prvi umjetnički ep hrvatske književnosti na hrvatskom jeziku, koji je napisao Marko Marulić 1501., adaptirao Tonko Maroević, a na scenu postavio Marin Carić sa scenografijom i lutkama Branka Stojakovića i glazbom Joška Koludrovića, 1991.), *Stjepan, posljednji kralj bosanski* (autor Mirko Bogović, redatelj Tomislav Durbešić, maske izradio Mojmir Mihатов, 1993.), *Božićni triptih* (starohrvatski tekstovi Sabe Mladinića, Šimuna Vitasovića, Mavra Vetranovića, Marina Držića i Antuna Gleđevića na temu Isusova rođenja, režija Luko Paljetak, scenografija i lutke Mojmir Mihатов, 1994.), *Šuma Striborova* (priču Ivane Brlić-Mažuranić dramatisirala Ljubica Ostojić, režirao Zlatko Sviben, likovno osmislio Mojmir Mihатов, 1996.) te uprizorenje prvoga hrvatskog romana, *Planina Petra Zoranića* iz 1569. (dramatizator i redatelj Marin Carić, scenografija i lutke Mojmir Mihатов, 1997.).

Za *Muku svete Margarite* rečeno je da je bila prva proročanska najava ratne kataklizme, zato će ona, kao i *Judita*, biti prozvana proročanskom predstavom. Biblijsku priču o hrabroj udovici Juditi koja odsijeca glavu okupatoru Holofernu Marulić je pretvorio u alegorijski spjev o turskoj opsadi Splita, a u zadarskoj predstavi 1991., uoči vojne agresije na Zadar, opsada Betulije predočena je kao opsada srednjovjekovnog Zadra.

Bile su to posljednje velike (po ansamblu, sceni, proračunu, ali i umjetničkom doseg) predstave zadarskoga kazališta lutaka. Odgovarajući na sve manji dotok proračunskog novca, kazalište se okreće malim, produkcijski nezahtjevnim, jeftinim predstavama.

I osječko kazalište spremno je prigrlilo vjerske teme, pa su se na repertoaru našle predstave *Sveti Nikola* (glazbena priča Branka Mihaljevića u režiji Ivana Baloga, 1992.), *Spavaj, mali Božiću* (napisao fra Šimun Šito Ćorić,⁴ režirao Zoran Mužić, 1992.), *Božićna priča* (napisao Branko Mihaljević, režirali Dubravka i

4 Šimun Šito Ćorić „je viđenje biblijske priče prikazao na način da je progonstvo Svete Obitelji povezo sa suvremenom ratnom zbiljom“ (J. Mesarić, 2015; 335-336).

Marin Carić, 1993.), *Idemo u Betlehem* (napisao i režirao gost iz Slovačke Vladimír Predmerský, 1996.).

Riječko je kazalište, osim spomenutog projekta *A sunce se rađa*, još nekim predstavama odgovorilo na ratnu zbilju. „Zvonko Festini režirao je tijekom 90-ih u Gradskom kazalištu lutaka u Rijeci tri predstave koje tvore svojevrsnu antiratnu lutkarsku trilogiju: *Čarobnu kaljaču* Genadija Matvejeva,⁵ *Vojnika koji je dobro išao* Milana Čečuka⁶ i *Tri rodina pera* Františka Pavličeka.⁷ *Čarobna kaljača*, predstava izvedena u tehnici ginjola, bila je namijenjena najmlađim gledateljima, a sadržavala je pouku o hrabrosti koju treba pronaći u sebi, ne izvan nas samih, u kaljačama i drugim 'čarobnim' pomagalicama. Budući da je *Čarobna kaljača* nastala u vrijeme vojne agresije na Republiku Hrvatsku, redatelj je predstavu posvetio, kao što je napisao u programskom listiću: 'mladosti jednog naroda, koja je s vjerom u sebe kao jedinim i najmoćnijim oružjem stala pred prijetee vatrene cijevi silnika'." (M. Verdonik, 2010: 126)

Predstava *Tri rodina pera* Františka Pavličeka prvi je put izvedena u riječkom lutkarskom kazalištu još 1971. godine, tada pod naslovom *Tri čapljina pera*. Nova dramatizacija Lede Festini „donijela je promjene u odnosu na izvorni tekst glede mjesta i vremena radnje: fabula je prenesena iz Koreje 50-ih u Slavoniju i Domovinski rat 90-ih godina. Također su i likovi primjereno izmijenjeni. U predstavama su ostvareni neki od vizualno iznimno snažnih scenskih prizora. Takvi su npr. prizori granatiranja i srušenog zvonika postignuti svjetlosnim efektima, dimom i dramatičnom glazbom.“ (M. Verdonik, 2010: 127)

Godine 1998. dogodio se i velik umjetnički iskorak s predstavom *Nadpodstolar Martin* u režiji Renea Medveška koji je pokazao, za naše prilike, nov pristup suigri glumca i, uvjetno rečeno, lutke, a zapravo predmeta.

Zagrebačko kazalište lutaka 1990. godine na scenu postavlja Gundulićeva *Osmana* (adaptirao Nikica Kolumbić, za lutkarsku scenu prilagodio Luko Paljetak, dramatizirala Iva Grujić, režirao Joško Juvančić, scenograf Zlatko Bourek, lutke kreirala Mila Divljaković Stefanović; predstava je obnovljena 1997.) i dramatizaciju romana *Čarobnjakove lutke* Cesarine Lupati u autorskoj obradi Dalibora Foretića (režirao Edi Majaron, likovno opremio Branko Stojaković nadahnut slikarstvom Vasilija Jordana). „U želji za oživljavanjem kulturnih i umjetničkih zasada poslije božićnice Šimuna Šite Ćorića *Spavaj mali Božiću*“ 1993., dvije sezone kasnije izvedena je prigodnica *Otpusti nam duge naše* Zlatka Krilića 12. travnja 1995. u režiji Želimira Mesarića.⁹ Oslobođen patetike vraćen je na lutkarsku scenu mirakul o uskršnjoj mucu Isusovoj, iskušavajući

5 Dizajnerica Vesna Balabanić, 1993.

6 Dizajnerica Gordana Krebelj, 1994.

7 Dizajnerica Vesna Balabanić, 1996.

8 Režija Zoran Mužić, scenografija i lutke Gordana Krebelj.

9 Scenografija i lutke Gordana Krebelj.

mogućnost koju nudi lutka u dočaravanju biblijskih motiva.“ (A. Bogner-Šaban, 2008: 89)

U *Potjehu* (priču Ivane Brlić-Mažuranić *Kako je Potjeh tražio istinu* dramatizirao je Igor Mrduljaš, režirao Joško Juvančić, scenografija i lutke Vesna Balabanić; 1995.) „na bogatstvu literarnog koje je ostalo gotovo nepomućeno, ali je dobilo novo, prikladno ruho, izrasla je i režija, usredotočena na scensku metaforu rasplamsanog i svjetlećeg ognjišta, jer to je upravo čvrsta konstrukcijska i moralna točka rasutog Potjeha, odnosno drugim riječima, ta toplina doma i obiteljske sreće protuteža su grubosti svakog vremena“ (A. Bogner-Šaban, 2008: 87).

Predstava *Ljepotica i zvijer* (priču Charlesa Perraulta adaptirala Željka Turčinović, režirao Darko Tralić, scenografija i lutke Gordana Krebelj, 1996.) „jamačno je najizravnije od svih dotadašnjih, replika na ratne strahote. Prostorno smještena u Dubrovačko primorje ona govori o strašnoj zvijeri i uplašenoj djevici, poprimivši drukčije konotacije koje ne potiru njezin prvotni sadržaj. Rasvjeta i scenski efekti Olivija Marečića kao nezaobilazni redatelj sugovornik, kontrapunktirala je ona dramaturški ključna mjesta pokušaja približavanja i konačnog razlaza dvaju isključujućih svjetova.“ (A. Bogner-Šaban, 2008: 90)

Lutkarski festivali

Zanimljivo je da se u tim teškim ratnim i poratnim godinama više-manje neprekinuto održavaju već ustanovljeni lutkarski festivali, a čak se osnivaju i novi. Zagrebački PIF održavao se uporno svake godine bez prekida, iako u vrijeme rata s desetkovanim brojem sudionika. Od dvadeset i dva kazališta izabrana za 24. PIF 1991. godine, ostalo ih je šest, i to pet iz Hrvatske i Slovenije i samo jedno kazalište iz inozemstva - iz Švicarske, čijim je sudjelovanjem ipak spašen međunarodni karakter festivala. (I Slovenija je, kao i Hrvatska, već bila proglasila neovisnost, ali u vrijeme održavanja PIF-a ni jedna ni druga država još nisu bile međunarodno priznate). Situacija se popravljala sljedeće tri godine, da bi se 28. PIF održao neposredno nakon vojne operacije Oluja, kojom je Hrvatska početkom kolovoza 1995. oslobodila najveći dio svojih okupiranih područja. Sasvim je razumljivo da su u takvim okolnostima, kad se prostor Hrvatske u svijetu još doživljavao kao zona visokog rizika, mnoga kazališta otkazala dolazak. Uz dva slovenska ansambla, na PIF su došla još samo dva bugarska i jedan češki.¹⁰

SLUK (bijenalni Susret lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske) uspio se održati 1991. u Zadru i 1993. u Osijeku, ali je 1995., započet u Osijeku 30. travnja, prekinut odmah nakon početka, jer je 1. svibnja počela operacija Bljesak, vojno-redarstvena akcija kojom će biti oslobođena okupirana područja zapadne

¹⁰ Više u: L. Kroflin, 2012.

Slavonije. Članovi Stručnog prosudbenog suda morali su predstave pogledati u njihovim matičnim kazalištima, a nagrade su objavili u sklopu Međunarodnog dječjeg festivala u Šibeniku u srpnju iste godine.

Godine 1996. osnovana su dva nova festivala: Revija lutkarskih kazališta u Rijeci (prva je održana prigodom svečanosti otvaranja obnovljene zgrade kazališta) i Vukovarsko lutkarsko proljeće, kao neposredan odgovor na ratne rane u najviše postradalom području Hrvatske. Hvalevrijedna zamisao bila je da lutkarska kazališta iz Hrvatske i dijaspora dva tjedna prije Uskrsa svake godine u pet dana obidu što više mjesta u raznim gradovima i općinama Vukovarsko-srijemske županije, igraju u raznim prostorima u kojima se mogu skupiti djeca (kao što su domovi kulture, školske dvorane, pastoralni centri, učionice...) i tako im pomognu u prevladavanju rana što ih je nanio rat.

Jačanje samosvijesti lutkara: Hrvatski centar UNIMA i izdavačka djelatnost

Kao izravna posljedica državnog osamostaljenja Hrvatske, koje su lutkari znali iskoristiti, bilo je osnivanje Hrvatskoga centra UNIMA. UNIMA je svjetska lutkarska udruga, najstarija međunarodna kazališna organizacija uopće, osnovana 1929. godine. S raspadom jugoslavenske države prestaje postojati jugoslavenski centar UNIMA i 1992. godine hrvatski lutkari osnivaju vlastiti nacionalni centar, koji odmah postaje vrlo aktivan ističući se osobito u izdavačkoj djelatnosti i sudjelovanju u radu tijela svjetske UNIMA-e. Odmah po osnutku Centar je izdao brošuru *Hrvatsko lutkarstvo* o povijesti, razvoju i suvremenom trenutku hrvatskoga lutkarstva i s tom se publikacijom predstavio na svjetskom kongresu UNIMA-e održanom iste godine u Ljubljani, zatim je pokrenuo redovito izdavanje biltena koji je jednom godišnje prikazivao hrvatsku lutkarsku produkciju donoseći repertoar kazališta lutaka i drugih družina koje igraju lutkarske predstave, a 1997. godine izdana je velika dvojezična (na hrvatskom i engleskom) monografija *Hrvatsko lutkarstvo*, sustavno i stručno napisan priručnik o lutkarskom životu Hrvatske.

Lutkari postaju sve svjesniji svoje umjetnosti i potrebe čuvanja njezine povijesti. Zato kazališta i festivali izdaju svoje monografije: niz počinje Gradsko kazalište lutaka Split (1995.), a pridružuje mu se Kazalište lutaka Zadar s monografijom o kazalištu i monografijom o Branku Stojakoviću (1997.). PIF izdaje monografiju za dvadeset petu (1992.) i tridesetu (1997.) obljetnicu. Kasnijih će ih godina slijediti i druga kazališta i festivali.

Od 1990-ih godina počinje se obogaćivati izdavačka djelatnost posvećena lutkarstvu, do tada vrlo skromnih razmjera. Međunarodni centar za usluge u kulturi pokreće izdavanje niza knjiga iz područja lutkarstva (povijest, teorija, tekstovi za lutkarsko kazalište, praktični priručnici za izradu lutaka...), koji nakon izdavanja knjige Livije Kroflin *Zagrebačka zemlja Lutkanija* 1992. godine

prerasta u biblioteku zvanu Lutkanija, a tu su i knjige drugih izdavača.¹¹ Prvi put u povijesti Hrvatska 1995. godine dobiva lutkarsku reviju nazvanu *LuKa*, koju izdaje Zagrebačko kazalište lutaka.

Zaključak

Devedesete godine 20. stoljeća bile su vrlo izazovne za Hrvatsku u cjelini, pa tako i za kazališta, uključujući i lutkarska kazališta. Druga polovica prošloga stoljeća bila je zlatni vijek lutkarstva i na organizacijskom i na financijskom, ali i na umjetničkom planu. Lutkarska su kazališta uživala mnogobrojne pogodnosti, kako je bilo uobičajeno u cijeloj istočnoj Europi: imala su vlastitu zgradu sa svom opremom i velikim brojem stalno zaposlenih, a sve je troškove pokrivala država. Devedesete godine, koje su u Hrvatskoj obilježene Domovinskim ratom i tranzicijskim prijelazom iz planskoga u tržišno gospodarstvo, donijele su i promjene u ustroju i organizaciji rada lutkarskih kazališta. Ona sve više ovise o vlastitim prihodima te se nužno okreću manjim i jeftinijim produkcijama. Iako je proračunski dio financiranja kazališta sve manji, kazališta dobivaju nove ili adaptirane zgrade, a i lutkarski se festivali nesmetano odvijaju. U vrijeme rata kazalištarci pokazuju velik entuzijazam i prkosno igraju predstave i u sasvim nemogućim uvjetima. Krajem devedesetih međutim nastupa prava kriza. Na nju je svakako utjecala tranzicijska recesija i bankarska kriza u Hrvatskoj, ali teško da je to bio jedini razlog umjetničkoj krizi. Lutkari su tijekom povijesti izdržali mnoge krize, dapače, loši su financijski uvjeti često poticali kreativnost, a sada, čini se, nastupa rezigniranost, želja za brzim rezultatima bez puno truda i muke, trka za lakom zaradom (koliko god ona bila mala u okvirima lutkarskih predstava) i zato nema umjetničkih pomaka ni velikih umjetničkih ostvarenja. Takva će situacija potrajati sve do 2008. godine, kad u Hrvatskoj počinje režirati Ruskinja Ljudmila Fedorova, odnosno 2012., kad izlazi prva predstava prve hrvatske diplomirane lutkarske redateljice Tamare Kučinović, a pojavljuju se i predstave studenata Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku. ●

11 Više u: L. Kroflin, 2015.

LITERATURA

- Bogner Šaban, Antonija (2005), *Susreti lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske*, Dječje kazalište u Osijeku, Osijek.
- Bogner Šaban, Antonija (2008), „Povijesna priča Zagrebačkog kazališta lutaka“, *Zagrebačko kazalište lutaka 1948. – 2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, str. 24-104.
- Bogner Šaban, Antonija (2009), „Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008. Od glumca do lutkara i mnogo više“, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, str. 7-55.
- Jovanović, Jadranka, ur. (1995), *Gradsko kazalište lutaka Split. Monografija, 1945.-1995.*, Gradsko kazalište lutaka – Split, Split.
- Kroflin, Livija (2012), *Estetika PIF-a*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.
- Kroflin, Livija (2015), „Hrvatsko lutkarstvo u razdoblju tranzicije i globalizacije“, *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj dram i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek, Zagreb, str. 243-255.
- Mesarić, Jasminka (2015), „Ratne sezone Dječjeg kazališta u Osijeku – simbol ,normalnog života““, *Hrvatski istok u Domovinskom ratu – iskustva, spoznaje i posljedice*, pr. Miljenko Brekalo, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb, str. 339-337.
- Seferović, Abdulah (1997), *Lutkari svete Margarite*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar.
- Verdonik, Maja (2010), „Domovinski rat – ljepotom umjetnosti prkositi ratnoj svakodnevici / Smjena generacija / Nagrada Grada Rijeke“, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, str. 124-132.

Maja Đurinović

Odsjek za kazališnu umjetnost, Akademija za umjetnost i kulturu,
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Devedesete u plesnoj grani hrvatskoga kazališta: važni događaji, novi smjerovi i stare tendencije

UDK 793.3(497.5)

Sažetak: Temi devedesetih u plesnoj grani hrvatskoga kazališta pristupila sam kroz intenzivno osobno iskustvo plesne scene tih godina i pregled sakupljenih i arhiviranih materijala. Pri tome mi je bilo važno uočiti i zabilježiti snage izvan Zagreba koje su se hrabro opirale dominantnoj centralizaciji svake, pa i plesne moći. Vjerujem da sam ponudila relevantan presjek hrvatske plesno-kazališne scene, locirala važna i/ili nova mjesta, naslove te autorska i izvođačka imena plesa u devedesetima i upozorila na njih. Pri tome, kao i uvijek, podjednako mislim na institucionalnu scenu koncentriranu oko nacionalnih kazališnih kuća koliko i na onu razgranatu, raznoliku i vrlo dinamičnu neformalnu scenu koja je lakše i prirodnije pronalazila svoje mjesto u Europi, ali i europske standarde nastojala primijeniti kod kuće.

Ključne riječi: devedesete; suvremena plesna scena; zagrebački Balet; Tjedan suvremenog plesa

The nineties in the dance branch of Croatian theater: important events, new directions and old tendencies

Abstract: The idea of this text was to collect, correlate and rethink what was accomplished and performed within the widely understood field of dance-as-theater art in the 1990s in Croatia. I approached the topic through an intense personal experience of the dance scene of those years and a review of the collected and archived materials. At the same time, it was important for me to notice forces outside Zagreb that bravely resisted the dominant centralization of every, even dance power. I believe I have offered a relevant cross-section of the Croatian dance theater scene and located and warned of important and/or new places, titles and authorial and performing names of dance in the 1990s. In doing so, as always, I am thinking equally of the institutional scene concentrated around national theaters, and that branched, diverse and very dynamic informal scene that found its place in Europe more easily and naturally, but also sought to apply European standards at home.

Keywords: nineties; contemporary dance scene; Zagreb Ballet; Dance Week Festival

► Na Krležinim danima u Osijeku 2014., kada smo se okupili pod krovnom temom „Četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskom kazalištu“, osvrnula sam se na nekoliko, i danas mi se čini fatalnih, propusta kulturne politike mlade Hrvatske devedesetih godina 20. stoljeća koja nije imala ni hrabrosti ni povjerenja, a ni prije svega, rekla bih, znanja iskoristiti potencijale hrvatske plesne scene za svoju promidžbu (usp. M. Đurinović, 2015: 237-242). Ideja ovog rada jest sabrati, supostaviti i promisliti ono što jest ostvareno, postavljeno i izvedeno unutar široko shvaćenog područja plesa kao kazališne umjetnosti devedesetih godina prošloga stoljeća u Hrvatskoj.

Nacionalni Baleti u devedesetima

Balet zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta devedesete je započeo sjajnim praizvedbama. Podsjetit ću na groteskno i ekspresivno *Kraljevo* (1990.) Dragutina Boldina i Borisa Papandopula, toliko točno u neverbalnoj inačici Krležine drame, zatim spektakularan i moćan *Amadeus monumentum* (1990.) kao Šparemblekovu posvetu Mozartovu zaigranom geniju i čarobne, poetične *Balade... koje donosi vjetar* (1992.) Vasca Wellenkampa, poklon portugalskoga umjetnika koji je u tom trenutku osjetio i prepoznao bolni zanos fada na zagrebačkim ulicama. *Balade* su bile i novi koreografski rukopis i izazov za plesače: u lakoći leta, u bolnoj lomnosti pada, u finoj nijansiranosti *eforta*. Tu je negdje razvidno stasala i nova, ekspresivna, plesачka generacija spremna na suvremeno poimanje baleta (Mihaela Devald, Milka Hribar, Mateja Pučko...).

Sljedeća važna predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu dogodit će se tek 1998. godine, a riječ je o predstavi *Ne hodi po travi... padaju anđeli* Stanke Juzbašića i Ivana Faviera. Začudna u svojoj duhovitoj i vrckastoj poetičnosti, promovirala je i mladoga riječkog plesачa Ronalda Savkovića, koji je ubrzo nakon te predstave, nakon dvogodišnjeg angažmana u Zagrebu (kamo je došao iz Maribora), otišao u Berlin.

Usput, bila je to predstava koja je s pravom uključena i u repertoar Tjedna suvremenog plesa.¹²

Na ovaj bih popis dodala još i predstavu *Dom Bernarde Albe* Milka Kelemena i Ivice Sertića, plesnu dramu u jednom činu inspiriranu istoimenim djelom F. G. Lorke kojom je 16. travnja 1999. svečano otvoren 20. Muzički biennale Zagreb. U tom iznimno ekspresivnom i dojmljivom modernom baletu briljirale su četiri „sestre“: Irena Pasarić kao *najstarija*, Milka Hribar kao *ljubomorna*, Almira Osmanović kao *grešna* i Suzana Bačić kao *histerična*, dok nad njima bdije hladna majka u crnini dugih, asketska linija (Mihaela Devald). Taj prenapregnuti kvartet na crvenoj sofi zasigurno će se pamтити kao jedna od upečatljivijih scena zagrebačkog baleta u devedesetima.

¹² Tjedan suvremenog plesa pokrenula je 1984. Mirna Žagar, tadašnja voditeljica Zagrebačkoga plesnog ansambla.

Na temelju uvida u repertoar tih godina, čini se da se riječki i splitski Baleti trude opstati (uz vrlo skromnu produkciju) i pronaći svoju poetiku i umjetnički stav unutar hrvatskog baleta, ali i svojih kazališnih kuća. Na simpoziju o djelu Milka Šparembleka Darko Gašparović svoje izlaganje „O dramaturgiji Milka Šparembleka“ temeljio je na prvoj umjetnikovoj baletnoj večeri u riječkoj Hrvatskom narodnom kazalištu, predstavi *Pjesma i grijeh* (1997.), zabilježivši: „Predstava je pod zajedničkim, simboličkim, spomenutim naslovom povezala dva posve različita djela u osmišljenu cjelinu: *Mathilde* Richarda Wagnera i *Sedam smrtnih grijeha* Bertolta Brechta i Kurta Weilla.“ (D. Gašparović, 2009: 19) Gašparović je bio razvidno inspiriran predstavom i to je uvjerljivo obrazložio u svom tekstu.

Kada govorimo o Zagrebu i zapravo skromnoj produkciji rečenih godina, ne treba zaobići ni zastrašujući 3. svibnja 1995., dan granatiranja grada Zagreba, koji je brutalno prekinuo rad plesača na jednom međunarodnom projektu. Nažalost, najpoznatija slika zagrebačkoga baleta toga vremena vjerojatno je ona s krvavim baletnim papučicama i dvoranom iskasapljenom *zvončićima*.

Ples izrastao na ruševinama: Zadar

Zadarski plesni ansambl ove, 2021. godine obilježava tridesetu obljetnicu djelovanja. Iako u Zadru postoji dulja tradicija plesnog obrazovanja i plesnih skupina, začetak toga, danas respektabilnog, profesionalnog ansambla¹³ seže do samog početka Domovinskoga rata. Ansambl je pokrenula i do danas ga vodi Sanja Petrovski,¹⁴ balerina u bijelom trikou s poznate fotografije razrušene plesne dvorane (plesne škole koja djeluje unutar Glazbene škole Blagoje Bersa) na kojoj plesačica mirno, elegantna i uredno počesljana, veže baletnu papučicu. Fotografija je prikazuje u prirodnoj, harmoničnoj pozi, tijela nagnutog prema nozi koja je lagano oslonjena o neki ostatak uništenoga namještaja. Iako je očito da u dvorani više ne može plesati, razvidno je i da ona nema namjeru odustati od svoje profesije i mjesta poslanja. „Prvi ratni kabaret u Hrvatskoj izveden je u Zadru pod imenom Cabaret Sklonište u studenom 1991. Sudjelovali su grupa Forum, glumačka družina Tokari, četiri cure koje su ostale u opkoljenom Zadru i ja. (...) Uzbuna bi se zaustavljala bez obzira na opasnost koja je prijetila od granata dok ne bi došli u sklonište predviđeno za kabaret. Zatim bi nastavili uzbunu,

¹³ Podsjetit ću da je Zadarski plesni ansambl na dodjeli Nagrada hrvatskog glumišta 2020. prvi put nominiran za nagradu te da je predstava *Gozd* u koreografiji Mateje Bilosnić i nagrađena.

¹⁴ Sanja Petrovski plesačku karijeru započela je u studiju Ane Roje i Oskara Harmoša u Primoštenu te sukladno tome u Baletu Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, no prelaskom u Zadar uči i sve više upija suvremene plesne tehnike i metode. U tom su smislu bile presudne radionice prvoga Kulturno-prosvjetnog sabora Hrvatske, a onda i MAPAZ-a (Moving Academy For Performing Arts – Zagreb).



Srušeni studio Baletne škole, Zadar, 1991. Sanja Petrovski,
foto: Ž. Karavida.

a mi bi bogme plesale.(...) Uvijek me zaprepasti činjenica da je u doba kada smo se dogovarali na koji izlaz ćemo bježati ako kazalište pogodi granata, bilo najviše publike i mladih plesača. Iracionalne situacije valjda zahtijevaju i iracionalno ponašanje.“ (S. Petrovski u: M. Đurinović, 2007)

U prvom desetljeću postojanja Ansambl je vrlo aktivan, najčešći su *site specific* nastupi na prekrasnim lokacijama staroga Zadra, a ovom prigodom valja spomenuti predstavu *Fušan* (1998.) u koreografiji Jasne Frankić Brkljačić i u koprodukciji s Hrvatskom kazališnom kućom Zadar, koja je privukla veliku pozornost te uspješno gostovala na 15. Tjednu suvremenoga plesa u dojmljivom međunarodnom umjetničkom okruženju. Kako to već često biva s našim

uspješnicama u području plesnog kazališta, riječ je o nadahnutoj stilizaciji etnomotiva, autentično proživljenim i kreativno interpretiranim suvremenim plesnim rječnikom. Također, *Fuštan* se pamti i po antologijskoj ulozi Nives Šimatić Predovan, plesne umjetnice koja je, nakon Zagreba, profesionalni rad nastavila u Zadru i zajedno sa S. Petrovski vodila ansambl do svoje prerane smrti.

Istočna (plesna) fronta: Osijek

Što treba umjetnost raditi u ratu? Trebaju li muze zašutjeti ili to baš tada ne smiju? Početkom 1992., nakon prekinutoga gostovanja na Osječkom ljetu mladih 1991., točnije 27. lipnja, na dan kada je tenk Jugoslavenske narodne armije pregazio crvenoga fiću, Zagrebački plesni ansambl vraća se u Osijek odigrati

Osijek, 1991. Ksenija Zec, foto: Z. Pušić.



dogovorenu predstavu *Madrid Caffè* (1991.).¹⁵ Rečeni naslov ujedinio je tri dueta: *Tamnobiljela* Katje Šimunić, *Ženski portret* Jasminke Neufeld i *Otrovana pisma* Ksenije Zec u izvedbi Snježane Abramović, Blaženke Kovač i Andreja Črepinka. Plesačice Zagrebačkoga plesnog ansambla pridružuju se projektu Noise Slawonische Kunst i nastupaju u ratnom području, a onda ostaju još neko vrijeme u Osijeku surađivati i na predstavi osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta *Koraci* S. Beketta u režiji Sanje Ivić. Nažalost, bez obzira na plesnu školu i niz umjetnica i umjetnika koji su u Osijeku započeli s plesnim obrazovanjem, jače domaće snage, odnosno suvremena osječka plesna scena, nisu se uspostavile ni do danas.

Tjedan suvremenog plesa (TSP): platforma, susretište, edukacija, mostovi, satovi povijesti, međunarodno umrežavanje i promjene, nova tijela plesa

Suvremena, izvaninstitucionalna scena od svojih je početaka mnogo propusnija i otvorenija za koprodukcije, istraživanja novih metoda i tehnika. Ključnu ulogu, u svakom pogledu, u tom procesu suočavanja i premrežavanja hrvatske plesne, a zapravo već izvedbene scene s međunarodnom, nosi Tjedan suvremenog plesa. Ovom ću prigodom nastojati detektirati, locirati i zabilježiti neke neobično važne događaje koji su pokrenuli scenu u više novih smjerova. S današnje distance i pozicije povijesnog istraživanja razvoja hrvatske plesne scene mora se priznati da gotovo svi putovi vode do Tjedna.

U periodu devedesetih, *ratu usprkos*, zahvaljujući Tjednu, bili smo privilegirani te smo vidjeli neke povijesne i mnoge tada najjače suvremene skupine plesnog, mimskog i fizičkog teatra koje su otvorile nevjerojatne obzore i bitno nas promijenile kao kazališnu, kulturnu i društvenu zajednicu. Tih smo godina bili fascinirani hrabrim stavom uvođenja „novih tijela plesa“, gdje su uistinu ravnopravno dijelila scenu „besprijeckorna plesačka tijela“ i ona drugačija, zazorna, groteskna, oštećena.¹⁶ „Mala škola“ širenja vidika započela je s nizozemskom skupinom Suver Nuver (*Pleisterwoede/Negrophobia*, XI. Tjedan suvremenog plesa, 1994.), nakon čega smo ubrzo, zajedno s Europom i – s nemalim šokom u gledalištu Hrvatskoga narodnog kazališta – otkrili britansku grupu CandoCo. (*Out of Here*, XV. Tjedan suvremenog plesa, 1998.). Danas i sami imamo dojmljivu inkluzivnu scenu.

Moram naglasiti da program Tjedna tada prati sva nova događanja na europskoj plesnoj sceni, a neka i prepoznaje najavljujući ih prije velikoga međunarodnog uspjeha.

¹⁵ Ta je ratna turneja zabilježena u dokumentarnom filmu *Guards* Ivana Faktora (1992.), a vrlo je zanimljivo promišljanje sudionika ovog perioda i u dokumentarcu *Noisekunst* Marije Petrović (2010.).

¹⁶ Rekla bih da se tu krije još jedan razvidan korak od plesne prema širem obzoru tjelesnih, izvedbenih umjetnosti.

Istovremeno, hrvatska se plesna scena mogla pokazati i ogledati u tako visokom okruženju, a mladi su umjetnici dobili nevjerojatnu priliku i podršku za osobni umjetnički razvoj i prezentaciju. Budući da je uz Tjedan suvremenog plesa 1992. osnovan i Hrvatski institut za pokret i ples te je pokrenut međunarodni projekt Moving Academy for Performing Arts - Zagreb (MAPAZ), međunarodno umrežavanje već je 1993. rezultiralo velikim predstavljanjem suvremene zagrebačke scene u Kopenhagenu i Stockholmu projektom *Modern Zagreb*, koji se odvijao od 21. kolovoza do 8. rujna. Uz predstavu *Potruga i čekanje* skupine Gest-a,¹⁷ čiji sam bila član, nastupili su Studio Mare¹⁸ (*Dotakni pokvarenu ženu*) i Ljiljana Zagorac (*Bez kontrole*), te su izvedene predstave *Tri sestre* Branka Brezovca i *Trukke trolle* Renea Medvešeka, a projekt je uključivao i respektabilnu izložbu instalacija likovnih umjetnika, performanse i koncerte. Samo godinu dana kasnije, 1994., realiziran je koprodukcijski projekt s francuskom grupom Dunes: *Difficile de prévoir ce qu'il va se passer / Teško je predvidjeti što će se dogoditi*. Predstava je uvijekavana u Zagrebu i Marseillesu, a među izvođačima su bili Ivana Müller, Pravdan Devlahović, Marjana Krajač, Danijel Kovač, Aleksandar Acev, Jasna Vinovrški i Vlatka Valentić, danas impresivna skupina imena, od kojih su mnogi ostali profesionalno djelovati u Europi.

Uz Tjedan suvremenog plesa stasali su mnogi iznimno kvalitetni i značajni umjetnici o kojima se danas vrlo malo zna. Tu izdvajam Ljiljanu Zagorac, plesačicu koja je izašla iz zagrebačke Škole suvremenog plesa i Zagrebačkog plesnog ansambla i devedesetih vrlo osebujno i zapaženo vratila na hrvatsku scenu intimnu formu autorskog sola karakterističnu za tradiciju modernoga plesa. Njezini su radovi poput izvedbi *Surovi ples* ili *Ples zatvorenih očiju* tematski i formalno označile bitan pomak na domaćoj plesnoj sceni, a izvođeni su i na međunarodnim festivalima. „Najradikalniji umjetnički pristup na plesnoj sceni tada donosi Ljiljana Zagorac, koja se približava performansu, ljušti bilo kakvu plesačku ili kazališnu magiju i povezuje se s rock scenom surađujući s bubnjarom Azre Borisom Leinerom. To pokazuje već u solu *Bez kontrole* (1993.) koji je u samom nazivu aktivistički jer se protivi svakoj prisili i ograničenosti. *Surovi ples*, solo iz istog razdoblja, bio je radikalno čišćenje plesa od naslaga lagane ‚spektakularnosti‘, prema esencijalnom plesu, a *Suženim prostorom* (1998.) vizionarski je najavila borbu za plesni prostor, i konkretan i metaforički.“ (I. N. Sibila, 2011: 45)

Zagrebački plesni ansambl¹⁹ koji je na XI. Tjednu suvremenog plesa upoznao španjolskog koreografa Juana Carlosa Garcíju, 1996. izlazi u javnost s projektom

17 Gestu su osnovala bivše članice posljednje generacije Komornog ansambla slobodnog plesa Milane Broš, kojima se 1992. priključila Ljiljana Mikulčić, koreografinja iznimno suptilne i tada posve drugačije predstave na zagrebačkoj sceni, *Potruga i čekanje*.

18 Studio Mare osnovala je Mare Sesardić 1991. godine. Ansambl je donio specifičnu estetiku uzbudljivih, artifičijelnih tijela i tijekom devedesetih privukao je veliku pozornost.

19 Zagrebački plesni ansambl osnovala je Lela Gluhak Buneta 1970. godine, no nakon njezina

Prepoznavanje krajolika kao koprodukcijom s Garcíjinom skupinom Lanònima Imperial iz Barcelone. Hrvatski i španjolski izvođači (plesaći i dvojica mladih glumaca Vilim Matula i Vjekoslav Janković) prepoznali su se tjelesno i emotivno, osjetljivo i angažirano. Vijeće Europe taj je projekt proglasilo jednim od deset najboljih kulturnih programa te godine. Iako je u razdoblju devedesetih Zagrebački plesni ansambl proizveo više odličnih predstava namećući se pod novim vodstvom Snježane Abramović u sve prisutniju suvremenu skupinu, *Prepoznavanje krajolika* ipak treba izdvojiti kao rijetko harmoničan i uzbudljiv doživljaj riječi, pokreta i zvuka.

Jedan od važnijih projekata najstarijega zagrebačkog aktivnog plesnog ansambla, Studija za suvremeni ples, bila je predstava *Stravinski i ja* (1995.) nastala u suradnji sa slovenskim koreografom Matjažem Faričem, a tih se godina kao koreografinja zapaženih predstava unutar Studija definitivno afirmirala Mirjana Preis. Uz njezine kazališno-plesne produkcije vezani su i odlični plesni videoradovi, ujedno iznimno kvalitetne snimke predstava, kao *Rubato* (1992.), *Suzanin dnevnik* (1992.) i *Big iz bju;teful* (1999.) koje zajednički potpisuju koreografinja Mirjana Preis i redateljica Nana Šojlev.

Programi Tjedna daju relevantan uvid u plesno-kazališnu produkciju tih godina. Uz stare ansamble i poznate umjetnike, pojavljuju se nova imena; neki opstaju, neki nestaju, neki se izdvajaju iz matičnih ansambala i osamostaljuju. Tako je Tjedan popratio grupu Gesta, Studio Mare i Teatar 101 (Marka Boldina), skupine koje su se u međuvremenu ugasile, ali i Liberdance Rajka Pavlića,²⁰ autora jedinstvene etnourbane poetike, čija je usidrenost u folklor i društvene plesove s nadgradnjom suvremenih plesnih tehnika iznjedrila više odličnih naslova. Za taj su period ključne predstava *Epizode* (1996.), koja je kao niz akcija i reakcija visoke energije i atletskih tijela pomladila i ubrzala hrvatski ples, te predstava *Stade sunce čudo gledajući* (1999.) kao nadahnuto prožimanje tradicionalnog i suvremenog plesa.

Uz podršku Tjedna prezentiraju se i promiču i nove forme fizičkog i mimoskog teatra, kao što su produkcije Montažstroja Boruta Šeparovića ili Teatra Exit (*Imago* Nataše Lušetić i *Mr Single* Željka Vukmirice) te stvaralaštvo Emila Matešića.

Tjedan će imati i misiju predstavljanja hrvatske scene, koja se, postupno se probijajući, razvija izvan kulturnog centra: riječki Labis, pa Trafik i Zadarski plesni ansambl.

Za kraj izdvajam nešto iz Zagreba, ali izvan okvira Tjedna: jedan od zanimljivijih i važnih događaja s kraja devedesetih, koji će anticipirati razvoj suvremene scene te njezino osvježenje novim autorskim imenima, školama i poetikama,

odlaska u Australiju ansambl su preuzele mlade plesačice izmjenjujući se na toj funkciji sve do 1992., kada vodstvo ansambla na dulje vrijeme preuzima Snježana Abramović.

²⁰ O Pavliću sam iscrpnije izlagala na Krležinim danima u Osijeku 2018. O tome usp. M. Đurinović, 2019.

bila je prva „akcija nezavisne plesne scene“ Llinkt! (1998.), kada su se u Zagrebu, u dvorani Kola, uz već poznate autore, solistički predstavili povratnici iz inozemstva: Iva Nerina Gattin, Irma Omerzo i Žak Valenta.

Suvremeni ples na Kvarneru

Nakon više godina rada u različitim studijima i skupinama u Lovranu i Rijeci, Senka Baruška osniva skupinu Labis²¹, koja djeluje 1990. – 1994. kao „prva lada nove riječke plesno-kazališne i mimske scene“ u čijim temeljima tadašnji kustos Moderne galerije Rijeka Branko Cerovac prepoznaje „jedan od kamena međaša“ nove riječke scene. Njezina koreografija *Buđenje* (1990.), nastala prema istoimenoj pjesmi riječkog književnika Igora Večerine, osvaja srebro na 5. Koreografskom takmičenju u Novom Sadu, što je otvorilo vrata gostovanju u Groningenu u Nizozemskoj, a prikazana je i na Dnevima plesa u Ljubljani (1991.) i na Tjednu suvremenog plesa u Zagrebu (1992.). Kako navodi Senka Baruška: „S obzirom na novu državu mi smo tamo bili prva hrvatska plesna grupa, a mene su kao prvu koreografkinju iz istočne Evrope počeli zvati na intervju e i slično, a udruge kao Croatie-Nederlandse za pomoć Hrvatskoj su nam organizirali još neke nastupe, da se Hrvatska prezentira, tako da su članovi Labisa na kraju ostali preko dva tjedna.“ (S. Baruška, 2018) Članovi i djelatnost Labisa vidljivi su do danas, a Senka Baruška ostvarila je svoj san: ples na lovranskoj rivi.

Edvin Liverić i Žak Valenta uskoro će se zajedno naći u novoj umjetničkoj skupini Trafik, gdje su zajedno s Alexom Đakovićem i Ivom Nerinom Gattin te dramaturginjom i autoricom Magdalenom Lupi ostvarili svoj prvi projekt posvećen Janku Poliću Kamovu. *Hodač* (1998.) spada u antologijsko kazališno djelo ne samo skupine Trafik i ne samo tog vremena. Nezavisni kazališni projekt, fizički teatar na specifičnoj lokaciji, ostao je u pamćenju kao konačno pogođeni, pravi kazališni odgovor na izazov književne i biografske ostavštine začudnog „pjesnika psovača, anarhije i apsurd a“ kojeg su do tada bezuspješno pokušavali „zatvoriti u teatarsku kutiju i okovati nepotrebnom riječju“ (M. Bulimbašić Botteri, 1998) i kao rijetko koja predstava do tada ujedinio je kritičare: plesne i dramske, teatrologe i publiciste.

Zaključak

U ratnoj i poratnoj, samostalnoj Hrvatskoj plesni umjetnici nastojali su sačuvati i nastaviti visoku razinu profesionalne plesne ili, točnije rečeno, izvedbene scene. Ona je sve umreženija s Europom i svijetom te je u skladu s novim idejama sve otvorenija za međunarodne i međusobne suradnje i propusnija za različite kazališne forme, izvođačke tehnike, stilove i žanrove. Tijekom devedesetih

21 Članice Labisa bile su Andreja Smokvina, Silvia Marchig, Sanja Josipović, Gordana Svetopetrić i, kraće vrijeme, Marina Poklepović. Branko Žak Valenta, Filip Filipović, Ronald Savković i Edvin Liverić također su sudjelovali u nekim koreografijama.

u Hrvatskoj se s različitih europskih akademija vraća veći broj školovanih plesačica i plesača koji se često predstavljaju autorskim solom (kao novom starom formom); osjeća se velik tehnički napredak plesača, ali i nove autorske ideje. Ta će akumulacija kreativnih, progresivnih, aktivističkih snaga u Zagrebu potaknuti velike pomake i pokazati rezultate već na početku novog tisućljeća.

Post scriptum: Biblioteka Gesta i Vijenac (Words can dance!)

Iako sam devedesetih još uvijek nastupala u ansamblu Gesta, potaknuta općim pozitivnim nacionalnim duhom istraživanja preskočenih i zatajenih vremena i umjetničkih dosega, s Nakladom MD pokrenula sam prvu plesnu Biblioteku Gesta i počela pisati plesne osvrt u *Quorumu* i *Hrvatskom kolu*, da bih se potom skrasila u *Vijencu* (pod vodstvom Mladena Kuzmanovića i Ivice Matičevića), gdje sam dobila uistinu lijep i, u svjetskim razmjerima, iznimno slobodan prostor djelovanja te mogla poticati kolegice i kolege iz plesne struke na pisanje o plesu. Pomak u teoriji, povijesti i stručnoj recepciji plesa uskoro će se potvrditi pokretanjem stručnog časopisa za plesnu umjetnost *Kretanja* (2002.). ●

LITERATURA

- Baruška, Senka (2018), „Kako je počeo ples na Kvarneru“, *PLESNA SCENA.hr*, 3. rujna, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2220>.
- Bulimbašić Botteri, Mila (1998), „Dogodio se Hodač“, *Novi list*, Rijeka, <https://www.kamov.hr/inspirirano/hodac>.
- Đurinović, Maja (2003), „Ples kao jezik interkulturalnosti: osvrt na proteklih devetnaest godina Tjedna“, *Korpografija*, ur. Nataša Govedić, Hrvatski institut za pokret i ples, Zagreb, str. 80-94.
- Đurinović, Maja (2007), „Razgovor sa Sanjom Petrovski: Zadarski plesni snovi“, *Vijenac*, Zagreb, br. 354, 27. rujna, <https://www.matica.hr/vijenac/354/zadarski-plesni-snovi-5637/>.
- Đurinović, Maja (2018), *Taj tvrdoglavi plesni vitalizam. Osvrti, razgovori, komentari 1992. – 2016.*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Đurinović, Maja (2019), „Rajko Pavlić i Staša Zurovac, dva autora plesnog teatra između koreografije i režije“, *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, drugi dio, pr. Ana Lederer, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 178-184.
- Sibila, Iva Nerina (2011), „Ples i aktivizam. Aktivna tijela plesa“, *Kazalište*, Zagreb, g. 14, br. 47-48, str. 38-53.

Suzana Marjanić

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Dva kontraposta na Džamiji (Domu HDLU) – izvedbene devedesete veterana hrvatskoga performansa Tomislava Gotovca aka Antonija G. Lauera

UDK 7.038.531Gotovac, T.

Sažetak: U članku se tumače performansi Tomislava Gotovca aka Antonija G. Lauera izvedeni početkom i sredinom devedesetih godina 20. stoljeća, s naglaskom na dva performansa u kojima je Gotovac izvedbeno primijenio figuru kontraposta i žive skulpture. Performansi su izvedeni na vrhu Džamije, svojedobno Muzeja revolucije naroda Hrvatske (1991.), a potom Doma Hrvatskoga društva likovnih umjetnika (1994.). Oba performansa izvedena su u okviru Gotovčeva koncepta *Paranoia View Art*.

Ključne riječi: Tomislav Gotovac aka Antonio G. Lauer; umjetnost performanasa; devedesete; teorije zavjere

Two counterposts at the Mosque (House of HDLU) – 1990s performance of the Croatian performance art veteran Tomislav Gotovac aka Antonio G. Lauer

Abstract: The article interprets the performances of Tomislav Gotovac performed in the early or mid-1990s with an emphasis on two of his performances in which he applied the figure of a counterpost, a living sculpture, at the top of the Mosque (1991 – Museum of the Croatian People's Revolution, 1994 – House of HDLU). Both performances are part of his *Paranoia View Art* concept.

Keywords: Tomislav Gotovac aka Antonio G. Lauer; performance art; 1990s; conspiracy theories

„Ponovit ću, postoji sukob između prisile totalitarizma, tj. ljudi koji su odlučili da se ugraju između nas i Svevišnjeg, i koji će nam tumačiti koje smo mi budale i kakva smo stoka, što trebamo misliti...”

Tomislav Gotovac (nav. prema: G. Blagus, 1994: 28).

U članku se tumače performansi Tomislava Gotovca aka Antonija G. Lauera izvedeni na vrhu Džamije početkom i sredinom devedesetih godina 20. stoljeća, s naglaskom na dva performansa u kojima je Gotovac izvedbeno primijenio figuru kontraposta i žive skulpture. Riječ je o dvama performansima, kontrapostima, koje Tomislav Gotovac (Sombor, 1937.–Zagreb, 2010.) izvodi 1991. i 1994. godine u okviru svoga koncepta *Paranoia View Art*. Navedeni umjetnikov koncept možemo oprimjeriti njegovim dvama konstativima iz devedesetih. Prvi konstativ glasi: „Sve je režija, sve je u stvari neka vrsta zavjere“ (T. Gotovac u: S. Marjanić, 1998: 14), a drugi: „(...) moja paranoja je drugi naziv za teoriju zavjere, za opću režiju. Opća režija je vidljiva.“ (T. Gotovac u: I. Župan, 1991: 29) Tako je rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini Tomislav Gotovac tumačio kao veliku teorije zavjere gdje se nije radilo, prema njegovu razumijevanju, o ratu na terenu već o ratu između Europe i Amerike. I dok se devedesetih godina 20. stoljeća govorilo o Sjedinjenim Američkim Državama i njihovoj upletenosti u rat na Balkanu, navedene su se usmene „predaje“ smatrale teorijama zavjere. Naime, kako je hladni rat navodno završen, Sjedinjene su Američke Države, prema tom sklopu događanja i alternativnih interpretacija, isplanirale raspad Jugoslavije koji je preciziran 31. listopada 1988. Memorandumom američkoga nacionalnoga obavještajnoga vijeća pod nazivom *Sense of Community–Report on Yugoslavia*. Kako navodi novinar Wayne Madsen – autor je navedenoga Memoranduma Marten van Heuven, tada nacionalni povjerenik za obavještajnu službu za Europu (usp. W. Madsen, 2016).

Što se tiče izvedbenih kontraposta, riječ je o modusu žive skulpture o kojoj govori naprimjer Ive Šimat Banov u svojoj povijesti hrvatskoga kiparstva te pitanje žive skulpture otvara sljedećim određenjem:

„Ako je osnovna generička odlika kipa njegova tjelesnost, onda su performansi, uza sve ograde, dio kiparske problematike. Upravo su performer, kojima je tijelo jedini temelj i oslonac, a na njih se svojim ‘fizičkim performansima’ poziva Marie Chouinard, ono na čemu se živa skulptura temelji i na što se može pozivati.“ (I. Šimat Banov, 2013: 585)¹

¹ Vlasta Žanić svjedoči kako je u umjetnost performansa krenula od skulpture (usp. S. Marjanić, 2014: 637–644). Ive Šimat Banov poglavlje o živoj skulpturi vizualno otvara Gotovčevim

U slobodnoj igri značenja mogli bismo na žanr žive skulpture primijeniti termin Rosalind Krauss „skulptura u proširenom polju“ koji autorica uvodi 1978. godine u tekstu istoimenoga naslova *The Sculpture in the Expanded Field* i u kojem u uvodnome dijelu ističe kako su u posljednjih deset/ak godina sasvim neočekivani radovi nazivani skulpturama te kako uz riječ „skulptura“ treba sada dopisati dodatak „u proširenom polju“ (usp. R. Krauss, 1986: 276).²

Prvi kontrapost na Džamiji

Prvi performans koji Gotovac režira kao kontrapost na Džamiji jest performans, živa skulptura, pod nazivom *Egalité, Fraternité, Liberté, Jebali te – Pad Bastilje*. Izveo ga je 14. srpnja 1991. na godišnjoj izložbi Saveza hrvatskih društava likovnih umjetnika u tadašnjem Muzeju revolucije naroda Hrvatske, a poziva se na političko značenje datuma 14. srpnja, dana pada Bastille.³ Naime, umjetnik ističe da je prvim dijelom performansa simulirao rušenje posljednje zagrebačke Bastille (Muzeja revolucije naroda Hrvatske, odnosno nekoć Doma likovnih umjetnosti)⁴ u simbolizaciji njegova golog uspeća na nju, nakon čega je slijedilo pranje u fontani Revolucije (I. Župan, 1991: 30). U razgovoru s Ivicom Županom navedeni se performans tretira kao Gotovčev obračun s posljednjom utvrdom bivše države i socijalizma u Zagrebu. Prvotan naslov performansa bio je *High Noon – Performance – Hommage to Glenn Miller* u okviru Gotovčeva koncepta *Paranoia View Art*. Na pozivnici stoji sljedeći naziv performansa: *High Noon Performance 1984, 1991 te*

performansom iz 2009. izvedenim u Štaglincu. Riječ je o umjetnikovu posljednjem samostalnom performansu *Gibanje* (2009.). Odnosno, prisjećanjem Vlaste Delimar na taj Gotovčev performans: „To je bio njegov zadnji nastup u Štaglincu kojega je obožavao. Štaglinec je za njega bio posebno kultno mjesto. Tamo je definirao neke svoje segmente života (kao performans iz 2006. kada je zapalio naftom i benzinom svoje ime TOM, što je bilo i konačno brisanje vlastitoga imena). Njegov performans *Gibanje* autobiografski je pristup kroz koji još jednom preispituje govornu manu koje se uspio riješiti uz brojne terapije i uporne vježbe. Tom je u svom performansu sricao samoglasnike i suglasnike (kao vježba) koji su bili problematični u njegovu govoru. Božić i ja smo izgovarali pojedinačno slova njegovog imena da bismo na kraju izgovorili njegovo oficijelno ime i prezime u cijelosti – Antonio Gotovac Lauer te prijašnje ime i prezime – Tomislav Gotovac.“ (S. Marjanić, 2020b: 10-12)

- 2 Navedeno, primjerice kada je riječ o našoj sceni s kraja sedamdesetih i osamdesetih godina, potvrđuju „skulpture-objekti“ Darivoja Čade kojima je isticao izvedbeni koncept „biti dio skulpture“ (usp. A. Maračić, 2021: 495-498).
- 3 U razgovoru s Ivicom Županom umjetnik navodi da ga je pozvao selektor izložbe Ratko Petrić da izvede performans (T. Gotovac u: I. Župan, 1991: 29). Riječ je o razgovoru u kojemu umjetnik detaljno opisuje navedeni performans.
- 4 Godine 1993., nakon izložbe *Dokumenti – argumenti* i niza akcija uprave Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU), Poglavarstvo Grada Zagreba na 9. sjednici održanoj 13. listopada 1993., donijelo je odluku o vraćanju Doma Društvu. HDLU i Grad potpisali su sporazum 18. studenog 1993., nakon čega se HDLU preselio iz Starčevićeva doma u Dom likovnih umjetnika. Ups. <https://www.hdlu.hr/mestrovic-paviljon/povijest-zgrade/>.

obavijest o vremenu i mjestu, 29. lipnja na „Trgu sa najvećom i najdubljom fontanom u Zagrebu“.⁵

Imajući u vidu političko značenje datuma pada Bastille, performans je, kako je jednom prigodom umjetnik istaknuo, izveo u skladu s tim podatkom. Njegovom autointerpretacijom:

„Prvi dio performansa izveo sam na krovu Džamije gol, samo s tenisicama na nogama, zbog nesnosne vrućine. Napravio sam nekoliko crteža tijelom po prostoru krova. Potom sam obišao cijeli kružni tok Paviljona, osamdeset centimetara od samoga ruba. Kako je krov valovit, a na njegovoj sredini, valovi čine nekakvu kupolu, prešao sam na prvi val, ophodao sam ga, pa potom pet puta oprtčao. Zatim sam se popeo na srednju kalotu i prešarao je crtajući svojom putanjom razne kružnice i elipse, a potom sam gore vježbao i napravio deset sklekova. Naposljetku sam se gol spustio kroz cijeli izložbeni prostor Muzeja revolucije koji je tada već bio otvoren i ušao u fontanu, naravno, gol, samo s tenisicama na nogama, zbog eventualnog stakla na dnu fontane.“ (T. Gotovac u: I. Župan, 1991: 29)

U drugome dijelu performansa umjetnik je pokušao u Planićevoj fontani plivati u maniri sinkroniziranoga plesa u filmu *Bal na vodi* (1944.) Georgea Sidneya,⁶

- 5 Usp. <https://www.bibliofil.hr/hr/tomislav-gotovac-3>. Podaci na pozivnici svjedoče da je umjetnik osobno pozvao 28 osoba iz kulturnog života. Kao prva godina označena je 1984. godina, kada je objavio svoj koncept *Paranoia View Art* performansom *Superman* (1984.) - *Proglašenje Paranoia View Art*a, početkom studenoga na Trgu Republike u Zagrebu, a pokraj njega je plakat kojim najavljuje projekt za 9. studenoga 1984. u 20 sati i pet minuta u Zagrebu (usp. S. Šijan, 2012: 177).
- 6 Navedenom filmu umjetnik se vraća 2007. godine u Štaglincu, gdje izvodi performans *Revija na vodi - Ljepotica koja se kup*a, u čast *Esther Williams*, posvećen filmu *Kupajuća Ljepotica* (*Bathing Beauty*, 1944.), koji se u Jugoslaviji počeo prikazivati 1951. godine - u Hrvatskoj pod naslovom *Revija na vodi*, a u Srbiji pod naslovom *Bal na vodi*, i to punih šest mjeseci, kako je u uvodnoj naraciji umjetnik kontekstualizirao (S. Marjanić, 2020b: 10-12). Navedeni sam zapis završila posvetom o broju sedam za Tomislava Gotovca aka Antonija G. Lauera i Miroslava Krležu. Naime, bio bi izuzetan susret, energetske-tektonske razmjere, da su se Antonio G. Lauer, anarhooctac umjetnosti performansa u Jugoslaviji, i Miroslav Krleža, najveći hrvatski književnik, susreli negdje u starome dijelu Agrama, koje, osim aure prijateljstva za kojom su osamljeni, usamljeni pred starost čeznuli, povezuje i svojevrsan strah, opsjednutost brojkom sedam. Autoironizaciju kabalističkih sedam sedmica, pod čijim je znakom rođen, Krleža je zabilježio u duhovitom pismu Mati Lončaru, a Antonio G. Lauer, u uvodnome *statementu* - kako je narativni okvir performansa *Revija na vodi* (Štaglinec, 2007.) označio - navodi da je broj sedam u njegovu životu vrlo važan broj. Dakle taj njemu ključni performans izvodi 2007. godine, njegov je otac rođen 1907. godine, on je rođen 1937., njegova kći Sara rođena je 1977., iste godine umire njegov strahotan otac, a „majčica“ (kako je oslovljavao majku, svojevrsnu zaštitničku *animu*) umire 1987. godine. Pritom su se obojica anarhoindividualistički borila sa zlokočnom



Tomislav Gotovac, *Straža na Rajni*, 1994.,

foto: arhiva Instituta Tomislav Gotovac i Kolekcije Sarah Gotovac.

ali navedeno nije uspio izvesti zbog slaboga ozvučenja. Osim teorija zavjere vezanih uz Millerov nestanak, zvučna kulisa *jazz-swing* glazbe Glenna Millera u brojnim Gotovčevim performansima upućivala je na zvučnu kulisu američkih vojnih operacija protiv Njemačke, ali i na činjenicu da je J. B. Tito došao na vlast uz zvukove Millerove *big band* glazbe (I. Župan, 1991: 30, usp. K. Orelj, N. Šuković, 2017: 323). Kako je poznato, 1941. godine zgrada Doma likovnih umjetnosti preuređena je u džamiju, podignuta su tri minareta i fontana ispred ulaza prema projektu arhitekta Stjepana Planića. Upravo je navedenu fontanu, u kojoj se prema islamskom bogoslužju obavljalo obredno čišćenje, umjetnik transformirao u mjesto vlastitoga obrednog pranja.⁷

Navedeni je film umjetnik odabrao zbog toga što je *Bal na vodi* u Jugoslaviji prvi put prikazan tek 1951. godine, a pritom se prikazivao punih šest mjeseci i samim time označio je, Gotovčevim riječima, početak potrošačke revolucije u bivšoj Jugoslaviji.

Samo je izvedbeno kupanje u fontani, pri čemu je na prednjoj polovici tijela iscrtao vertikalnu crtu od glave do genitalija, pojasnio u jednom razgovoru kao

figurom Oca, Krleža – tekstem, olovnim slovima pisane mašine, a Lauer – izvedbom, otvorenim tijelom kao metaforom javnosti.

⁷ Strukturu obrednoga pranja umjetnik je koristio u duo-performansu *Obredno pranje*, koji je izveo s Vladimirom Dodigom Trokutom 2005. godine.



Nina Kamenjarin, *Straža na Rajni*, 2020. Izvedbena reinterpretacija performansa Tomislava Gotovca, foto: arhiva Udruge Domino.

čin krštenja pri kojem je istodobno izvikivao: „Dolje komunizam! Živjela Hrvatska!“ Rat je bio već dobrano počeo. Odnosno, jednom drugom Gotovčevom kontekstualizacijom: „Amerikanci su bili najbolji u prvoj akumulaciji kapitala i isto tako su bili najbolji u prvoj akumulaciji strahovite moći. Amerikanci će zatvoriti ovu povijest...“ (T. Gotovac u: S. Marjanić, 2017: 337-350)

Navedene umjetnikove izjave devedesetih, koje su se tada interpretirale jedino u niši teorija zavjere, danas se kontekstualiziraju kao istinite, što se može oprijemiti, uzmimo, tajnom povijesti Stuxneta, američko-izraelskoga kibernetičkoga rata u napadu na iranska nuklearna postrojenja.⁸

Drugi izvedbeni kontrapost na Džamiji

Drugi izvedbeni kontrapost na vrhu Džamije, odnosno Doma Hrvatskoga društva likovnih umjetnika, Gotovac je izveo 5. lipnja 1994. kao *hommage* filmu *Straža*

⁸ Stuxnet je zlonamjerni računalni crv koji je prvi put otkriven 2010. godine, a smatra se da se razvija najmanje od 2005. godine. Usmjeren je na nadzorne sustave kontrole i prikupljanja podataka (SCADA – *Supervisory Control and Data Acquisition*) i vjeruje se da je odgovoran za nanošenje velike štete nuklearnom programu Irana. Iako nijedna zemlja nije otvoreno priznala odgovornost, smatra se da je crv kibernetičko oružje koje su zajednički izgradili Sjedinjene Američke Države i Izrael u naporima poznatim pod nazivom *Olimpijske igre*. Ups. <https://en.wikipedia.org/wiki/Stuxnet> (28. siječnja 2021.).

na *Rajni* (*Watch on the Rhine*) iz 1943. godine u režiji Hala Mohra i Hermana Shumlina. U tom performansu umjetnik nag stoji na kupoli Doma HDLU na Trgu žrtava fašizma u Zagrebu, okrenut prema I/istoku u pravcu onovremenoga neprijatelja, uz glazbenu podlogu pjesme *Dobar dan, žalosti* jazz pjevačice Billie Holiday, Gotovčeve anime. Dakle, performans, kontrapost izveden je i snimljen kao *hommage* antinacističkom propagandnom filmu *Straža na Rajni*, a navedeni film Gotovac uzima kao primjer, kako je to često iskazivao, pokazatelja „kako treba likvidirati njemačke nacističke svinje“. Darko Šimičić, voditelj Instituta Tomislav Gotovac, ističe da je videosnimku performansa Gotovac „iskoristio za istoi- meni jednominutni film realiziran 2000. godine. Filmu je dodana glazba, pjesma *Lover, Come Back To Me* u izvedbi Billie Holiday. To je njegova posveta obožavanoj jazz pjevačici čijom glazbom i sudbinom je bio duboko emocionalno inspiriran. Izjavio je da ona predstavlja žensku stranu njegove ličnosti.“ (D. Šimičić, 2021)

U razgovoru s Aleksandrom Stankovićem u emisiji *Nedjeljom u 2* Gotovac je u šestoj minuti razgovora izjavio da je navedeni performans izveo u znak podrške Branimiru Glavašu, koji je pak pomogao multimedijском umjetniku Ivanu Faktor. Udruga Domino/Zvonimir Dobrović, među ostalim, izjavljuje da Gotovac „kao da je znao ili bar točno predvidio da će 24 godine kasnije utvrda Evropa ponovno podizati čvrste granice od opasnosti, koja, čini se, svugdje vreba. Milosti nema. I u godini kada Vijećem upravo te iste utvrde EU predsjed Hrvatska, imigrantska politika domaćina očituje se u sili i nemilosti prema svima drugačijim od njih samih.“ (nav. prema: P. Kiš, 2020: 31) U sklopu projekta udruge Domino *Povijest političkog performansa* kojim spomenuta udruga obilježava hrvatsko predsjedanje Vijećem Europske unije Darko Šimičić ističe da je performans izveden „na otvorenju izložbe *Keep that frequency clear* kojom je obilježena deseta godišnjica emitiranja Radija 101. Kustos izložbe bio je Tihomir Milovac. U katalogu se, osim enciklopedijskih podataka na engleskom jeziku o filmu i režiseru, navodi značenje pojma *watch* kao čin gledanja, ali i kao osoba koja čuva stražu.“ (D. Šimičić, 2021)

Slobodan Šijan spominje i *Performance Tribute to Billie Holiday*, izveden 13. lipnja 1996. u Kulturno-informativnom centru i Galeriji Forum, a dovodi ga i u vezu s performansom *Tribute to Glenn Miller*, izvedenim 20. lipnja 1996. u istoj galeriji, te ističe da je riječ o poveznici između „crnog džeza podjarmljenih, žene i majke (Billie Holiday), i Millerovog belog džeza moći – oca i sina (USA)“ (S. Šijan, 2012: 189).

Reenactment kao posvetni performans

Navedeni se performansi, žive skulpture, iz devedesetih godina prošloga stoljeća, pokraj izjava samoga umjetnika, kontekstualno mogu interpretirati i s obzirom na kasnije *reenactmente* i posvetne performanse.⁹ *Reenactment* (točnije

9 Na desetu obljetnicu umjetnikove smrti, 25. lipnja 2020., organizirana su sljedeća posvetna događanja: *In memoriam Tomislav Gotovac (2010-2020)*, MMC, Zagreb, 24. lipnja 2020. (uvodna

rečeno, reinterpretacija, s obzirom na to da je modificirana ideosfera performansa) naslovljen *Straža na Rajni* Nine Kamenjarin izveden je 25. lipnja 2020., na desetu obljetnicu Gotovčeve smrti u Domu HDLU u Zagrebu kao *hommage* navedenom performansu, u organizaciji udruge Domino i u suradnji s Institutom Tomislav Gotovac, a sve u sklopu projekta *Budućnost političkog performansa*. U rečenome performansu umjetnica je potpuno naga punih sat vremena, 15 - 16 sati, stajala na užarenoj kupoli Meštrovićeva paviljona te pognute glave, u laganoj kretnji oko svoje osi, simbolički čuvala granice. Dok je Gotovac čuvao granice prema istoku, onovremenom neprijatelju, kako je isticao u tom svom političkom performansu oblikovanom, kako je rečeno, u okviru koncepta *Paranoia View Art*, Nina Kamenjarin subvertira čuvanje nacionalnih granica u humanitarnoj krizi prema ranjenim ljudskim bićima koja ovoga trenutka trebaju pomoć. Odnosno, kao što se umjetnica etički iznimno jako očitovala o svojoj reinterpretaciji Gotovčeva performansa:

„Svjedoci smo ukidanja prava na svim frontovima. Pognute glave, gledajući u vlastita stopala, polako se okrećem oko svoje osi i propitujem mogućnosti promjene u današnjem trenutku. Veseli me sama činjenica da sada granice čuvam ja, jer je i Tomislav Gotovac jednom prilikom izjavio kako bi volio da performans izvede žena.“
(N. Kamenjarin u: P. Kiš, 2020)¹⁰

Ukratko, za razliku od Gotovčeva junačkoga kontraposta, u slučaju Nine Kamenjarin riječ je o kontrapostu pognute glave jer je kao mlada osoba suočena s ukidanjem prava na svim frontama.

U vrijeme performansa N. Kamenjarin u Galeriji Bačva Doma HDLU u Zagrebu trajala je posvetna izložba Milana Božića *The Biggest: Antonio Gotovac Lauer* otvorena umjetnikovim posvetnim performansom Tomislavu Gotovcu aka Antoniju G. Laueru. Božić je u okviru svoga narativnog performansa istaknuo kako nastavlja „putem pripadnika crnog vala, koji su suprotno prevladavajućoj ideologiji i propagandističkom djelovanju državnih umjetnika i kulturnih djelatnika, osmislili jedan kritički umjetnički pravac, koji je prikazivao realan život i

riječ: Ivo Paić i Darko Šimičić); Nina Kamenjarin: *re-enactment* Gotovčeva performansa *Straža na Rajni* iz 1994. godine, Dom HDLU, Zagreb, 25. lipnja 2020.; Milan Božić: *THE BIGGEST: ANTONIO GOTOVAC LAUER*, Galerija Bačva, Dom HDLU, 18. - 28. lipnja 2020., praćen posvetnim funeralnim performansom na otvorenju; izložba *Happ naš i druge priče, Atelijeri Žitnjak*, Zagreb, kustos: Bojan Krištofić u suradnji s Institutom Tomislav Gotovac, kustos: Darko Šimičić, 5. - 20. lipnja 2020. Vlasta Delimar i Milan Božić objavili su posvetnu monografiju o Gotovčevim performansima izvedenim u Štaglincu (usp. S. Marjanić, 2020b).

¹⁰ Znakovito je da su se pokraj Doma HDLU vijorile tri zastave Hoda za život kao metonimije stepfordskih supruga i ideologije KKK - Kinder, Küche, Kirche. Za same pokrete umjetnica navodi da ukazuju na simboliku kruga (N. Kamenjarin u: P. Kiš, 2020: 31).

prešućivano tamno naličje života u „socijalističkom raju“. Kao dragovoljac, branitelj, časnik i HRVI¹¹ borio sam se protiv istog protivnika kao i pripadnici crnog vala.“¹² U potpuno zamračenom prostoru Galerije Bačva umjetnik nag pali svijeeće (lampaše) za svaku pojedinu dekadu umrloga umjetnika, prijatelja, i kako ih pali u tom funeralnom performansu (jedino osvjetljenje u potpuno zamračenom prostoru Galerije čini svjetlost svijeeća – lampaša), tako ih i predaje pojedincima u publici. Na kružnom zidu Galerije Bačva fotografski su dokumentirani njihovi susreti, i to na igranofilmski način (prvo je fotografski predstavljen glavni lik – Antonio G. Lauer, a onda u tom kružnom obodu od 18 kadrova i svi ostali likovi), i to u simbolizaciji fotografskoga negativa, gdje je zamjetno da su jedino fotografije Gotovčeva pogreba postavljene uniženo prema zemlji. Umjetnik je kružni prostor Galerije Bačva uzeo kao metonimiju desete obljetnice Gotovčeve smrti, a krug kao simbol koji nema kraja, simbol neprekinute priče, filmske vrpce, filmske kutije. Izgovarajući godine Gotovčeva života, Milan Božić narativno je obilježavao i sve državotvorne tvorevine u kojima je Gotovac živio od Kraljevine Jugoslavije preko Nezavisne Države Hrvatske i Titove Jugoslavije do Tuđmanove Hrvatske, u koju je prvotno i vjerovao (kako to dokumentiraju njegovi intervjui iz toga doba), a onda se ipak (i srećom) anarhistički odmaknuo od svih tih ideja. Zadnji konstativ toga funeralnog narativnog performansa ujedno je i posveta Gotovčevoj *lacanovskoj* promjeni imena i prezimena: „25. lipnja 2010. preminuo je Antonio Gotovac Lauer.“ Naime, na *Rođendanskom performansu Joe G/gevera Williams* izvedenom u zagrebačkoj Galeriji Nova 9. veljače 2005., na svoj 68. rođendan, Tomislav Gotovac obznanio je odluku o promjeni svoga imena i prezimena u Antonio G. Lauer preuzevši umjesto očeve paradigme majčino prezime. Inicijal G. kao trag očeva prezimena ostavio je zbog zahtjeva državne administracije, odnosno zbog zahtjeva patrijarhalne države koja je temelj nacionalne komponente.

Gotovčev performans na pragu ratnih i poslijeratnih devedesetih

Završno kontekstualiziram navedena dva kontraposta na Džamiji Gotovčevim sarajevskim performansom *Paranoia View Art. Hommage to Glenn Miller* izvedenim 15. veljače 1990. u Caffé galeriji Zvono u Sarajevu, koji je prvi put javno prikazan, odnosno reproduciran kao dokument performansa na umjetnikovoj retrospektivnoj izložbi *Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte* 2017. godine u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci (kustosice: Ksenija Orelj, Nataša Šuković), zahvaljujući Darku Šimičiću, odnosno Institutu Tomislav Gotovac,¹³ i koji također demonstrira umjetnikov koncept *Paranoia View Art*, odnosno

¹¹ Hrvatski ratni vojni invalid.

¹² Usp. <https://www.hdlu.hr/tag/antonio-gotovac-lauer/>.

¹³ Uz performans *Paranoia View Art. Hommage to Glenn Miller*, Caffé galerija Zvono Sarajevo, 15.

koncept paranoidnoga pogleda na svijet u kojem se maskom smrti najavljuje krah jedne države i nastavak disimulacije jedne druge države. Riječima Darka Šimičića o navedenom sarajevskom performansu:

„Tomislav Gotovac je u dugom vremenskom razdoblju izveo seriju radova objedinjenu naslovom PARANOIA VIEW ART - HOMMAGE TO GLENN MILLER. Izvedeni u različitim medijskim formama (performans, izložba, tekst, novinska kritika, interview...) ovi radovi povezani su umjetnikovom osobnom interpretacijom svijeta u kojem živi. Pojam paranoje upućuje na opsesivnost, sistematičnost, na oblikovanje svijeta kako umjetnik želi, u kojem je i privid njegov sastavni dio. Muzika Glenna Millera, koja je umjetniku jednako važna kao i holivudski film, u toj je interpretaciji neodvojiva od američke politike u vrijeme Drugog svjetskog rata. Američka popularna kultura koja je oličena u njegovoj muzici i filmovima Johna Forda, bez sumnje moćno je oružje za osvajanje ljudskih duša.“ (D. Šimičić, 2017a)¹⁴

Ističem kostimografski aspekt uvodnoga dijela sarajevskoga performansa koji se odvija uz pjesmu *I'm Old Fashioned* u izvedbi orkestra Glenna Millera. Umjetnik stoji na postolju, polunag, u crvenim gaćicama i crvenim dokoljenicama, kao ostacima kostimografske figure Supermana, no sada, umjesto crvene petokrake na čelu, poput Georgea Grosza, na glavi nosi masku smrti – iskeženu, iscerenu bijelo-crnu lubanju koja podsjeća na užase koncentracijskih logora ili nuklearne katastrofe. Navedenu je masku koristio i u živoj skulpturi *Maska smrti + ćirilica* u seriji akcija pod nazivom *Kolportiranje Poleta* (1984.). Uz spomenutu pjesmu *I'm Old Fashioned* umjetnik je izvodio i ideološke pozdrave različitih *nekropolitika*.¹⁵

veljače 1990. – posudba radova iz Instituta Tomislav Gotovac; prvi put javno prikazan na riječkoj retrospektivnoj izložbi zahvaljujući Darku Šimičiću, kao jednom od inicijatora, uz Zoru Cazi Gotovac, Instituta Tomislav Gotovac.

- 14 Svoj članak Darko Šimičić zaključuje riječima da današnja sveprisutna medijska slika umjetnika „ima svog velikog prethodnika i heroja u liku Tomislava Gotovca“ (D. Šimičić, 2017a: 257).
- 15 U živoj slici *Maska smrti + ćirilica* Tomislav Gotovac u svijetlom građanskom odijelu s maskom smrti na licu na zagrebačkome Trgu Republike (1984.) prodaje Polet s uzdignutim plakatom-performativom u rukama na kojem stoji: NE SMIJE SE VIKATI KUPITE POLET. Pritom je prvi dio performativa pisan latinicom, a drugi dio ćirilicom, tako da se dobivaju dvije plakatne poruke – na latinici NE SMIJE SE VIKATI, a na ćirilici KUPITE POLET, koje se u zasebnoj čitanju međusobno poništavaju. Godinu dana kasnije izvodi akciju *Maska smrti* na polju u mjestu Dužice kod Siska. Za razliku od žive slike, na kojoj ima građansko odijelo s maskom smrti i gdje u urbanom ambijentu navedena krabulja ne djeluje toliko začudno, ovdje u prirodi nagom tijelu umjetnika, u apsolutnoj slobodi, kontrastirano je lice zastrto plastičnom maskom lubanje.

Osim teorija zavjere vezanih uz Millerov nestanak, zvučna kulisa *jazz-swing* glazbe Glenna Millera u brojnim je Gotovčevim performansima upućivala, kako sam uvodno istaknula, na zvučnu kulisu američkih vojnih operacija protiv Njemačke, ali i na činjenicu da je J. B. Tito došao na vlast uz zvukove Millerove *big band* glazbe.

Darko Šimičić ističe kako je izvedba u Sarajevu 1990. godine sadržavala kostime i rekvizite već viđene u prethodnim performansima (srp i čekić, plavo radničko odijelo, crvene gaće, masku smrti, crvenu zvijezdu) i, naravno, glazbu Glenna Millera. Početni ritual ponavljanja pokreta tijela, koji su reinterpetacija ideoloških znakova (stisnuta šaka, vojnički pozdrav, visoko uzdignuta ruka, dva ispružena prsta itd.), sve je više tijekom izvedbe zamijenjen naracijom o Drugom svjetskom ratu, globalnoj politici i anticipaciji budućeg sukoba. Gotovac iznosi tezu da su svi ti događaji bili prethodno precizno isplanirani, odnosno, kako u nastavku ističe Darko Šimičić, da su rezultat totalne režije. Zaključno, Gotovac svojim paranoidnim pogledom na umjetnost progovara o paranoji koja se iz jednog centra masovnim medijima širi putem znanosti, politike, umjetnosti, filma...

Tako je u sklopu svoga *narrative arta* u filmskim interpretacijama koje je devedesetih objavljivao u *Nacionalu*, znanstveno-fantastični film *12 majmuna* (1995.) u režiji Terryja Gilliama interpretirao u kontekstu kiničke teorije zavjere kao „stravično upozorenje da Velika Kina priprema svjetsku kataklizmu“ (T. Gotovac, 1996: 43), dok je pak u kontekstu svoga paranoidnog pogleda na svijet za film *Apollo 13* iz iste godine u režiji Rona Howarda istaknuo da se, kao što glasi i nadnaslov, „Amerika sprema na neke velike stvari“. Istovremeno izjavljuje da je to samo njegova interpretacija stvarnosti, odnosno, njegovim riječima:

„Ne kažem da je to stvarno – to je moje mišljenje. Osnovno je u tome da sve gledam kroz režiju. Sve što se oko mene dešava posmatram kao film. Mislim da nema slučajnih stvari. Ljudski život na kraju 20. stoljeća produkt je nečijih želja, scenarija i na kraju režije. Sažeto, riječima izgovorenim na kraju performansa: Sve je paranoja, sve je režija.“ (T. Gotovac u: D. Šimičić, 2017b)

Na tragu izvedbenoga formata Gotovčeve paranoje podsjećam na performans *Paranoia View Art – Hommage to Glenn Miller* (Das gläserne U-Boot, Krems-Stein, Austrija, 24. rujna 1988.) kojim je umjetnik sugerirao da je cijela bivša Jugoslavija bila art-projekt u kojem su Tita, kako je *Veliki Tom* često isticao, „izdašno, za cijelo doba njegove vladavine, pomagali Amerikanci“, i stoga u „jednoj art-tvorevini i sâm se pokušavam ponašati na art-način“, kako je to izjavio za *Slobodnu Dalmaciju* (T. Gotovac u: I. Župan, 1991: 29-30). U tom performansu Tomislav Gotovac povezuje ikonografiju socijalističke Jugoslavije (crvena zvijezda na čelu) i

nacističku ikonografiju (Hitlerovi brkovi), u crnom mercedesu, kao metonimije svih političkih sustava, moći na vlasti, nekropolitike i strahovlada.

Prema zaključku o *performativnim*¹⁶ devedesetima u Republici Hrvatskoj

Što se tiče izvedbenih devedesetih, dok su kazališnu snagu donosili Eurokaz te Borut Šeparović i Oliver Frljić,¹⁷ što se tiče umjetnosti performansa u toj ratnoj i poslijeratnoj dekadi, kao što sam nastojala prikazati izvedbenom lentom u svojoj knjizi (usp. S. Marjanić, 2014), izdvaja se individualna gerilska akcija *Crni Peristil* Igora Grubića (1998.) koja slovi kao prva akcija i provokacija s podlogom građanske samoinicijative devedesetih u Republici Hrvatskoj. Dakle, s obzirom na rat i postsocijalizam, tek se 1998. u Hrvatskoj događa toliko medijski jaka akcija kao što je to bila u Jugoslaviji revolucionarne 1968. godine akcija *Crveni Peristil*, na čiju se auru Grubićev *Crni Peristil* nadovezuje. Nadalje, kao prva javna manifestacija umjetnosti u Republici Hrvatskoj slovi Tjedan performansa „Javno tijelo“ (Zagreb, 14. – 18. listopada 1997., koncepcija: Jadranka Vinterhalter) u sklopu koje Tomislav Gotovac izvodi performans *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita – Trg maršala Tita, volim te*¹⁸ i kojim se referirao na kulturni zagrebački performans iz 1981. godine.¹⁹ Završno, što se pak tiče zagrebačke izvedbene energije devedesetih, kao prva festivalski organizirana izvedbena platforma umjetnosti performansa izdvaja se energija Autonomne tvornice kulture – ATTACK!, koja je osnovana u listopadu 1997. godine kao društveni i kulturni centar, a ideju privremenih autonomnih zona, prema zamislima Hakima Beya, demonstrirao je

16 U slobodnoj igri značenja navedeni termin ovdje koristim za umjetnost performansa.

17 Agata Juniku kao najvažnije kazališne projekte devedesetih ističe one s potpisom Boruta Šeparovića i Olivera Frljića „jer je u njima izložen i kritički obrađen najprljaviji, pa utoliko i najvažniji talog devedesetih“ (A. Juniku, 2020: 179).

18 Prvotan je naslov performansa glasio *Podnevni performance*.

19 Tim autobiografskim performansom umjetnik je odredio da njegova „golotinja proizlazi iz kipova Meštrovićeva *Zdenca života* koju su mi se kao dječaku usjekli u mozak“ (usp. poglavlje o T. Gotovcu u: S. Marjanić, 2014).

20 U tome smislu možemo govoriti o „izvedbi grada“ ili o gradu po sebi kao izvedbi (N. Whybrow, 2014: 2), čemu je ATTACK! krajem devedesetih snažno pridonio. O ATTACK!-u više u: *Naša priča: 15 godina ATTACK!-a: Autonomna tvornica kulture* (2013.).

21 Točnije, te je zaista povoljne godine za izvedbenu scenu u Republici Hrvatskoj pokrenuto još nekoliko festivala (Urban Festival u Zagrebu i Street Art Festival u Poreču), no ovom prigodom dokumentiram samo priču o varaždinskoj i osječkoj sceni s obzirom na to da su sustavno od 2001. godine posvećene umjetnosti performansa. Što se tiče pojedinačnih umjetnika/ica kao i izvedbenih centara (npr. LAE – Labin, Palach – Rijeka, Lazareti – Dubrovnik) koji su devedesetih godina djelovali i osobno i politički u odnosu na tranzicijsku stvarnost, više u: S. Marjanić, 2014; S. Marjanić, 2017. Ovom prigodom izdvojila sam samo dva Gotovčeva izvedbena kontraposta.

22 Osječko *zdanje* prije svega i samo zahvaljujući srčanom angažmanu Ivana Faktora, kojemu se kasnije pridružila i Ana-Marija Koljanin.

nizom akcija i događaja izvedenih na javnim prostorima grada. Tako je u broju 9 *Newslettera Autonomne tvornice kulture* iz 1999. godine navedeno kako je ATTACK! u sklopu Festivala alternativnog kazališnog izričaja – FAKI od listopada 1997. organizirao 82 performansa (od toga 51 u okviru FAKI-ja) te nekoliko uličnih performansa i inicijativa kojima nije poznat broj.²⁰ Tek nekoliko godina kasnije (2001.) u Republici Hrvatskoj pokrenuta su dva festivala performansa²¹ – riječ je o Danu (kasnije Danima) performansa u Varaždinu i o osječkom Performance Art Festivalu.²² ●

LITERATURA

- Blagus, Goran (1994), „Sve je podređeno disanju (razgovor s Tomislavom Gotovcem)“, *Kontura*, Zagreb, g. 5, br. 26, str. 27-29.
- Delimar, Vlasta; Božić, Milan (2020), *Štaglinec za Antonia G. Lauera*, Sveučilišna tiskara, Zagreb.
- Gotovac, Tomislav (1996), „Film 12 majmuna krije stravično upozorenje: Velika Kina priprema svjetsku kataklizmu“, *Nacional*, Zagreb, g. 2, br. 25, 10. svibnja, str. 43.
- Gotovac, Tomislav (2005), *Nedjeljom u 2* (televizijska emisija), ur. Aleksandar Stanković, HRT, Zagreb, <http://www.youtube.com/watch?v=-FilBjGFjig> (24. travnja 2005).
- Gotovac, Tomislav (2015), *Glenn Miller Movies*, ur. Diana Nenadić, Hrvatski filmski savez, Zagreb.
- Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih“, *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Petar Bagarić i Orlanda Obad, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, str. 147-185.
- Kiš, Patricia (2020), „Performans Straža na Rajni Nine Kamenjarin“, *Jutarnji list*, g. 22, br. 7852, 26. lipnja, str. 31.
- Krauss, Rosalind E. (1986), *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myth*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, London.
- Madsen, Wayne (2016), „The Destruction of Yugoslavia: A Template for America's Future Policy“, <http://www.strategic-culture.org/news/2016/08/17/destruction-yugoslavia-template-for-america-future-policy.html> (1. kolovoza 2016.).
- Maračić, Antun (2021), *Pro i protiv*, Durieux, HS AICA, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (1998), „Metafora javnosti“, *Frakcija*, Zagreb, br. 8, str. 12-19.
- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2017), „Tomislav Gotovac ili zbog čega se Ujedinjeni narodi nalaze na East Riveru?“, u: *Tomislav Gotovac. Anticipator kriza*, ur. Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković i Miško Šuvaković, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, str. 337-350.
- Marjanić, Suzana (2017), *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*, Durieux, HS AICA, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2019), „Performance of Resistance in Croatia: A Chronotopic Review from the 1990s Onwards“, *Slavia Meridionalis*, Varšava, br. 19, str. 1-24.
- Marjanić, Suzana (2020a), „Četiri umjetničke posvete“, *Plesna scena*, <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2456>.
- Marjanić, Suzana (2020a), „Art prijateljstva – Antonio G. Lauer Milanu i Vlasti: „Vi ste moja obitelj““, u: Delimar, Vlasta; Božić, Milan (2020), *Štaglinec za Antonia G. Lauera*, Sveučilišna tiskara, Zagreb, str. 10-12.
- Orelj, Ksenija; Šuković, Nataša (2017), „Kada vrag odnese šalu“, u: *Tomislav Gotovac. Anticipator kriza*, ur. Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković i Miško Šuvaković, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, str. 319-336.
- Rife, Philip L. (2002), *Was It Murder?: Surprising Facts about 22 Famous Deaths*, Writers Club Press, San Jose, New York, Lincoln, Shanghai.

- Šijan, Slobodan. (2012), *Kino Tom – Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Hrvatski filmski savez, Beograd, Zagreb.
- Šimat Banov, Ive (2013), *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Šimičić, Darko (2017a), „Newspaper Art Tomislava Gotovca“, u: *Tomislav Gotovac. Anticipator kriza*, ur. Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković i Miško Šuvaković, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, str. 245-257.
- Šimičić, Darko (2017b), „Paranoia View Art – Hommage to Glenn Miller“, *Proletter*, <http://proletter.me/portfolio/dobrodosli-u-paranoju/>.
- Šimičić, Darko (2021), „Tomislav Gotovac: Straža na Rajni“, <https://thisisadominoproject.org/tomislav-gotovac-straza-na-rajni-1994/> (12. srpnja 2021).
- Whybrow, Nicolas (2014), „Writing Performing Cities: An Introduction“, u: *Performing Cities*, ur. Nicolas Whybrow, Palgrave Macmillan, str. 1-18.
- Župan, Ivica (1991), „Art-projekt Jugoslavija (razgovor s Tomislavom Gotovcem)“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 49, br. 14673, 5. listopada, str. 29-30.

Agata Juniku

Odsjek dramaturgije, Akademija dramske umjetnosti,
Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Montažstroj – 30 godina mimoilaženja s hrvatskim teatrom

UDK 792.5(497.5)

Sažetak: Izvedbeni kolektiv Montažstroj u javnost je upao nenajavljeno – u formi gerilske biomehaničke plesne akcije, na otvorenju retrospektivne izložbe Kazimira Maljeviča – 22. prosinca 1989. ispred Galerije suvremene umjetnosti, na Katarininu trgu u Zagrebu. Trideseti rođendan obilježio je diskretno – u formi projekcije, i istovremene teatarske rekonstrukcije, radnog materijala za dokumentarni film o nikad izgrađenoj Sveučilišnoj bolnici – 18. prosinca 2019. u nekadašnjoj Galeriji, a današnjem Muzeju suvremene umjetnosti, na Aveniji Dubrovnik 17. Prolog i, nadajmo se, privremeni epilog koji uokviruju tridesetogodišnje djelovanje jednog od najvažnijih fenomena suvremene hrvatske teatarske scene frapantno precizno opisuju marginalnu poziciju i grubi tretman Montažstroja u njezinu krilu. U ovom članku bavim se dekonstruiranjem političkih i estetičkih uvjeta koji su devedesetih do takvog na krivo postavljenog odnosa doveli te modusima rasta, razvoja i opstanka tog kolektiva – unatoč i usprkos kontekstu koji ga je oduvijek vidio kao strano tijelo, mada je na njegovu internacionalnom uspjehu i *brandu* volio, po potrebi, parazitirati. Pokazat će se također da se vrlo slično može reflektirati i o položaju čitavog sektora izvaninstitucionalne teatarske proizvodnje.

Ključne riječi: **stranac; pop-kultura; angažirano kazalište; zajednica**

Montažstroj – 30 years of passing by the Croatian theatre

Abstract: Performing collective Montažstroj jumped into the public space unexpectedly – in guerrilla form of a non-announced biomechanic dance action – on 22th of December 1989, the Yugoslav Army Day, during the opening of Kazimir Malevich's retrospective exhibition, in front of the Gallery of contemporary art in Zagreb. The thirtieth birthday of their appearance was commemorated discreetly – in form of a theatre reconstruction, which was at the same time a film projection of the working material for a documentary about the never built University Clinic – on 18th of December 2019, in the Museum of contemporary art in Zagreb. The prologue and hopefully only temporary epilogue – by which the long existence and the agency of one of the most important phenomenon of contemporary Croatian theatre scene is framed – strikingly precisely describe the marginal position and rude treatment of Montažstroj in the lap of the official Croatian theatre scene. In this article I will deconstruct political and esthetical conditions of the Nineties that produced such a weird relationship, as well as describe modalities of growth, development and survival of this collective, despite the non-friendly professional context that has always seen it as a foreign body, although it occasionally loved to gain profit from a successful international status of this *brand*. I will also argue that similar reflections and conclusions could be made about all non-institutional theatre productions in Croatia.

Keywords: stranger; pop-culture; engaged theatre; community

► Sedamdeseti sajam knjiga u Frankfurtu (2018.) otvorio je njemački predsjednik Frank-Walter Steinmeier u dijalogu – na temu obrane slobode u vrijeme rastućih populizama i ekstremizama – s belgijskim književnikom Stefanom Hertmansom i hrvatskom književnicom Ivanom Sajko.

Teško je to zamisliv prizor u domaćem kontekstu. Čak i kad bismo mogli vizualizirati bilo kojeg od dosadašnjih hrvatskih predsjednika u ravnopravnom dvosatnom razgovoru s dvoje pisaca, recimo na otvorenju Interlibera, nezamislivo je da bi kao jednu od sugovornica odabrao (naglasak na *sam odabrao*) Ivanu Sajko. Jer ona u hrvatskom književnom i kazališnom kontekstu ima status donekle primijećene, prilično začudne, ali suštinski usputne i zanemarene kulturne činjenice.

Ne otvaram tekst o Montažstroju tom anegdotom samo zato što je Sajko bila jedna od njegovih brojnih suradnica već prije svega zato što je ta anegdota – naravno, uza sve razlike u redu veličine – paradigmatična za status tog kolektiva u Hrvatskoj, kao i gotovo cjelokupne izvaninstitucionalne novokazališne i šire izvedbene scene. Radi se naime o tome da je Montažstroj (kao i spomenuti ostatak scene) – u korpusu hrvatske kulturne scene, tj. među njenim glavnim akterima koji određuju dinamiku simboličke i financijske moći – od samog početka doživljen i tretiran kao strano tijelo: tijelo koje se ne može apsorbirati ni neutralizirati, a opet tijelo koje je dovoljno žilavo da ga se ne da ni dezintegrirati i kompletno eliminirati. A po nekoj pragmatičnoj međunarodnoj potrebi, može ga se i povremeno aproprirati – što mu međutim ni u kojem smislu neće promijeniti status, nakon što je za hrvatsku kulturu odradilo zadatak dolične reprezentacije, nacrtalo joj suvremeno, često čak avangardno i u odnosu na suvremenost odgovorno lice te se vratilo kući.

Drugim riječima, radi se o poziciji stranca. Tema je to vječna i fundamentalna – jer je inherentna svakoj zajednici koja se konstituira na homogenoj i homogenizirajućoj *istosti* – bilo to pleme, nacija, udruga poslodavaca ili klub ljubitelja lego kockica. Onaj koji nije dio *nas* i ne dijeli naše interese dio je nekih imaginarnih *njihovih*. Netko *drugi*. Iako svi religijski spisi nalažu da stranca treba tretirati bolje nego sebe i svoje – Biblija ga čak opisuje kao anđela – u praksi je to vrlo često netko koga ne želimo među *svojima*. Iz psihoanalitičkog ugla gledano, svatko od nas gaji u sebi bar jednog stranca, bar jednog *drugog* koji živi u našem nesvjesnom. Tog svojeg *stranca* ne možemo se riješiti što god učinili – pa nam preostaje ili upoznati se s njim i fino ga udomiti ili projicirati taj strah i otpor na one oko sebe, u kojima ga prepoznavamo. Taj kojeg smo prepoznali kao stranca možda uopće nije stranac, inicijalno se tako možda ni ne osjeća. Ali, ako ga dovoljno uporno i sustavno kao takvog tretiramo, razvit će osjećaje stranca. A dijalektika tih osjećaja i odnosa koji su s njima povezani kompleksna je.

Borut Šeparović svakako je jedan od onih koji strancem nije htio postati. Zajedno s dramaturgom Olegom Mađorom 1989. je osnovao izvedbeni kolektiv s

idejom transcendiranja modela kazališta u druge medije i izvedbene discipline (ples, video, televizija, slikarstvo, performans, sport, muzika itd.) i obratno. U prvom izvođačkom postavu bili su Gordan Bosanac, Srećko Borse, Damir Klemenčić, Predrag Ličina i Siniša Spahić. *Atlete srca* imali su između šesnaest i dvadeset dvije godine i do tada nisu imali nikakvog formalnog iskustva u kazalištu i plesu.¹ Montažstroj je svoju prvu petogodišnju misiju imenovao kao *teatralizaciju nogometne i pop kulture*, koja se naslanjala eksplicitno na povijesnu rusku avangardu i prešutno, možda i neosviješteno, na retrogardizam nešto starijeg kolektiva Neue Slowenische Kunst. Prvo pojavljivanje kolektiva *dogodilo se* u formi gerilske umjetničke akcije *Kopačka u galeriji*, koja je izvedena 22. prosinca na otvorenju retrospektivne izložbe Kazimira Maljeviča, ispred tadašnje Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu, na Katarininu trgu. *Performans objave* koncipiran je kao *hommage* Maljeviču i njegovoj slici *Sportaši*. Ritualizirana plesna izvedba začinjena je poklicem *U boj! U stroj! Za MONTAKŠTROJ!* Konceptu je išla u prilog činjenica da je bio državni praznik, Dan Armije, a konotativno polje neplanirano je prošireno time da je toga dana u krvi *padao* Ceaușescu, što smo planetarno pratili u izravnom televizijskom prijenosu. Iduće jeseni, u pogonu napuštene destilerije Badel, premijerno je izvedena prva predstava Montažstroja - *Vatrotehna*, temeljena na mitu o Prometeju i zatočeništvu sovjetskog redatelja i revolucionara V. Mejerholjda. Ubrzo potom Hrvatska je u procesu odcepljenja od Jugoslavije ušla u predratno stanje i kolektiv je fokus preusmjerio na aktualni politički trenutak. Prvi odgovor tako je bila predstava *Rap Opera 101*, premijerno izvedena 20. lipnja 1991., koja je – parabolom o Mihailu Kalašnjikovu – tematizirala, tj. anticipirala stanje na fronti koje će uslijediti svega tri-četiri mjeseca kasnije. U jesen 1991. u produkciji tog kolektiva i Hrvatske televizije promoviran je spot *Croatia in Flame*, na muziku Hrvoja Crnića Boxera i u režiji Ivana Roce, koji nastaje kao „otvorena reakcija na prijetecu društvenu situaciju u kojoj skupina mladih umjetnika koristi medije kako bi doprinijela međunarodnom priznanju svoje domovine“³. To je ujedno i prvi hrvatski muzički spot emitiran na tada planetarno najpopularnijoj televiziji – MTV (Music Television).

„Ja sam imao privilegiju, a istovremeno i nesreću, da sam započeo raditi u doba rata u Hrvatskoj. Za mene je pitanje odnosa umjetnosti spram rata pitanje neke osobne društvene odgovornosti umjetnika. Ja sam se u to doba osjećao,

- 1 *Atlete srca* naslov je Montažstrojeva manifesta koji glasi: „Mi smo djeca real-socijalizma. / Borbeni smo i sportskog duha. / Navijamo za NK Dinamo iz Zagreba. / Imamo glavu, imamo srce, imamo muda. / Spremni smo za ljepotu bez boga. / Mi smo atlete srca“ (<https://montazstroj.hr/montazstroj/>).
- 2 Ime umjetničke organizacije složeno je od riječi *montaža* u smislu spajanja, filmske i video montaže, ali i rada na pokretnoj traci te od riječi *stroj* u smislu futurističkog ideala s početka 20. stoljeća apliciranog na sve vrste umjetnosti, a također i u značenju postrojavanja i discipline (<https://montazstroj.hr/montazstroj/>).
- 3 <https://montazstroj.hr/projekti/croatia-in-flame/>.

prije svega spram samog sebe, odgovoran da napravim neko umjetničko djelo koje apsolutno korespondira s tom situacijom. Mislim da se danas, u postratnom razdoblju, isto tako osjećam odgovoran da radim na razumijevanju novih horizonata. Umjetnost nikad nije pitanje neke apsolutne slobode, već je uvijek pitanje neke odgovornosti. Odnos slobode i odgovornosti čini na kraju neko umjetničko djelo“ – tako je Borut Šeparović odgovorio na pitanje o ulozi umjetnika u ratu, dok smo razgovarali za časopis *Zarez*, u povodu desete obljetnice Montažstroja (B. Šeparović u: A. Juniku, 1999: 13).

Kratki spoj Montažstroja s Hrvatskom nastao je međutim zbog toga što se Šeparović osjećao odgovornim i za to da napravi umjetničko djelo koje i umjetnički apsolutno korespondira s aktualnom situacijom, to jest da govori suvremenim umjetničkim jezikom, bolje reći – jezicima. Baza tog vokabulara bio je fizički teatar s vrlo propulzivnom granicom prema visokorizičnom plesu (*high-risk dance*), vizualno, ali i sadržajno, pozivao se na futuriste i na Mejerholda. Implicitno, traga je ostavila lektira Artauda – *atlete srca* izravna su referenca, no čitamo je i u ritualiziranosti izvedbi, izuzetnoj posvećenosti, ozbiljnosti i discipliniranosti u radu. U principu montaže (raznih tekstova, ali i drugih kazališnih elemenata te drugih umjetničkih disciplina), kao i u namjeri te uvjerenju da se umjetnošću može postići izvjesni pozitivni efekt u društvu, prepoznamo i brehtijansku gestu. Bila je to u dobroj mjeri ona vrsta teatra za koju će tek nekoliko godina kasnije Lehmann predložiti atribut *postdramskog*.

Ravnopravno korištenje elemenata kazališta, plesa, muzike, performansa, videospota itd. početkom devedesetih u Hrvatskoj nije bio nov, nikad viđen postupak (hibridni žanrovi novokazališnih tendencija prakticirali su se na marginama naše scene već šezdesetih i sedamdesetih godina, istovremeno sa svjetskim tokovima), ali – mada je već postajao dijelom europskog kazališnog *mainstreama* – taj postupak, čini se, nikako nije korespondirao s estetičkim, političkim i financijskim projekcijama hrvatskoga nacionalnog projekta.⁴ Ulazak na međunarodnu scenu, koji je uslijedio nakon pobjede rada *Everybody Goes To Disco From Moscow to San Francisco* na tada najznačajnijoj europskoj koreografskoj platformi u Bagnoletu 1994., odnosno razvijanje tog projekta koje je rezultirao europskom i američkom turnejom, izmjestio je privremeno grupu iz Hrvatske, ali pokazalo se da povratna karta neće jako dugo biti iskorištena.

U istom intervjuu iz 1999. Šeparović nastavlja: „Naš prvobitni plan i program je bio da u ovoj, prije svega zagrebačkoj, sredini proizvodimo multimedijalna umjetnička djela na zasadama i kriterijima evropske umjetničke produkcije, u mjeri u kojoj smo ih u to doba mogli percipirati. Naš početak se upravo podudara s padom Berlinskoga zida. Društvene promjene koje su uslijedile duboko su odredile sadržaj i smisao našeg djelovanja. (...) U isto vrijeme, dogodilo se veliko

4 Detaljnije sam o tom aspektu kazališne produkcije u Hrvatskoj devedesetih pisala u tekstu „Teatar (u teatru) devedesetih“ (A. Juniku, 2020).

razočaranje: mi nismo mogli izvoditi u svojoj sredini, nismo mogli komunicirati s ljudima za koje smo se osjećali da im pripadamo. To nije bilo moguće iz više razloga, ali prije svega zato što ovdje nema suvisle i sustavne kulturne politike koja bi prepoznavala i podržavala nezavisne skupine i skupine koje se uvjetno rečeno bave progresivnom umjetnošću. (...) Uzrok tome se uvijek može tražiti u kaotičnosti situacije i nesigurnosti u društvu gdje je kultura uvijek zadnje čime se bavimo. To je, međutim, žalosno jer je strašno bitno da se jedna mlada država odredi spram toga što njoj treba na razini kulture. Da li nam treba umjetnost koja pripada 19. stoljeću i nam treba umjetnost koja pripada 21. stoljeću? Upravo zbog toga što do sada nema neke velike tradicije, mislim da se Hrvatska može možda više orijentirati spram budućnosti, umjesto da se podupire neka lažna tradicionalnost. Trebalo bi pokušati izgraditi nove forme, pripadne ovom vremenu u kojemu je ova zemlja i nastala.“ (B. Šeparović u: A. Juniku, 1999: 13)

Krajem devedesetih Šeparović je s članovima Montažstroja u zenitu umjetno potpomognutog dobrovoljnog egzila, a taj zenit obilježen je višegodišnjim *work-in-progress* projektom *Fragile*, u kojem se tematski, ali i metodološki, bavi ekonomskim tranzicijama te političkim, etičkim i intimnim konverzijama identiteta⁵ – kojima su pandemijski zahvaćene zemlje bivšega istočnog bloka, ali o njima se rado sluša i na zapadu Europe – gdje grupa, vozeći paralelni slalom između projekata, boravi i proizvodi do polovine dvije tisućitih. Najvažnije su predstave iz te faze, rekla bih, *Terrible Fish* (2001.), *Who is? Woyzeck* (2002.) i *Enciklopedija mrtvih* (2004.). U Hrvatskoj gostuje uglavnom zahvaljujući inozemnim fondovima te međunarodnim produkcijskim platformama – koje gotovo jedine omogućuju ozbiljniju infrastrukturu i drugim domaćim nezavisnim plesnim i kazališnim inicijativama.

„Mi sigurno nismo proizvod neke sustavne politike u ovoj zemlji. Naše djelo je prije svega samoniklo, i u tome je bilo vrlo ranjivo s obzirom na okolnosti u kojima nastaje, a potpora koja bi tu samoniklost pretvorila u nešto čvršće i stabilnije nikada se nije pojavila. I to mi je žao. Jer mislim da smo mogli jako utjecati na formiranje bilo stava bilo osjećajnosti spram novih tendencija u teatru i plesu“ – tako Šeparović zaokružuje refleksiju o poziciji Montažstroja (B. Šeparović u: A. Juniku, 1999: 13).

Hrvatsku dakle posjećuje samo povremeno, a što se u njoj događa, promatra nužno – s distance. Sada već polako pristajući na etiketu stranca. Stranca, prije svega zato što govori stranim umjetničkim jezikom.

U knjizi eseja *Strangers to ourselves (Etrangers à nous-mêmes)* Julia Kristeva tvrdi kako se čini da u strancu, *usprkos svemu* (misleći na sve poteškoće s kojima je kao stranac svakodnevno suočen), prevladava osjećaj sreće jer „nešto se

⁵ Predstava *Fragile* nagrađena je na BITEF-u 1999. posebnom nagradom publike, a bilo je to ujedno prvo hrvatsko, iako međunarodno koproducirano, kazališno gostovanje u Srbiji nakon rata.

definitivno povećalo“, a to je „prostor obećanog beskonačnog“ (J. Kristeva, 1991: 4). Naime, pozicija margine, tj. distanca od centra (uvjetovana ili ne), mogućnost je slobode. Stranac ne sudjeluje, on uglavnom samo promatra, a s točke pukog promatrača otvara mu se perspektiva koja domaćinu nedostaje. „Stranac je ojačan distancom koja ga odvaja od drugih, kao što ga odvaja od njega samoga, te mu daje uzvišen osjećaj ne toliko da posjeduje istinu, koliko da tu istinu i sebe relativizira, dok drugi padaju žrtvama monovalentnog obrasca.“ (J. Kristeva, 1991: 7) Prema autorici, on je istovremeno nesenzitivan i senzitivan, rezerviran i duboko unutra, izvan dosega napada i odbijanja koje ipak doživljava „ranjivošću meduze“. Takav, posjeduje sposobnost da otkrije najsirovije aspekte ljudskih odnosa. Živeći život stranca, kontinuirano trenira neutralnu mudrost i promatra „s visine autonomije koju je samo on odabrao, dok su drugi mudro ostali među svojim“ (J. Kristeva, 1991: 7).

Ovakvo opisana autonomija, dakako, nije lišena duboko ukorijenjenog narcizma – generiranog izvjesnom moći koju ne-stranci ne posjeduju – i Kristeva to, naravno, ne propušta apostrofirati. Ali, kao što znamo, svatko od nas slobodan je odabrati kako će svoj narcizam kanalizirati, odnosno svoju moć iskoristiti. A koja je to moć? Plutajući „između dvije obale hrabrosti i poniženja“ (J. Kristeva, 1991: 8), stranac je – upravo zato što je na margini – slobodan *od* odnosa koji bi ga obavezivali i kojima bi bio ucijenjen – drugim riječima, nema (više) što izgubiti. Stoga je slobodan *za* autonomiju. Slobodan je beskompromisno govoriti istinu.⁶

No kakva je to beskompromisna istina? Je li svaka istina jednako hrabra? O poteškoćama govorenja/pisanja istine Brecht je napisao:⁷ „Danas, svatko tko se želi boriti s lažima i neznanjem te pisati istinu mora nadići najmanje pet poteškoća. Mora imati hrabrosti da piše istinu kad se istini svugdje oponira; volju

6 O tome što se događa kada stranac (realni ili metaforički) zajednici po/kaže istinu te koja je cijena distance, odnosno autonomne pozicije iz koje se istina jedino može pisati, mislim da zorno govori sljedeća anegdota: Boraveći 1998. godine na kazališnom festivalu u Bogoti, prvih nekoliko dana ushićeno sam svoje domaćine ispitivala o Marquezu nadajući se da će mi otkriti nešto zanimljivo o njemu, njegovu radu, eventualno me uputiti u neku lokalnu tajnu ili bar na neku samo njima znanu lokaciju vezanu za njihova slavnog pisca. Svaki moj pokušaj rezultirao bi nekim suhim odgovorom ili neuvijenim ignoriranjem pitanja. Kad sam konačno sreća osobu za koju sam procijenila da joj mogu postaviti i metapitanje, naime pitanje o meni tako neobičnim reakcijama, ona je odgovorila kratko i odsječno: „Mi ga ne volimo. Zato što ružno piše i govori o nama.“

7 Traktat *Pisati istinu: pet poteškoća* (*Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*) izvorno je objavljen u travnju 1935. u časopisu *Unsere Zeit*, koji je izlazio u Parizu, Baselu i Pragu. Riječ je o bitno proširenoj verziji članka *Pisci trebaju pisati istinu* (*Dichter sollen die Wahrheit schreiben*), koji je Brecht napisao za *Pariser Tageblatt* u prosincu 1934. Dio naklade traktata distribuiran je u Njemačkoj pod naslovima *Statut Društva njemačkih pisaca Reicha* i *Praktični vodič za prvu pomoć*. U tekstu se piše, između ostalog, i o tome kako znati kome vjerovati prilikom distribuiranja ilegalnih tekstova, što je i Brechtova izravna, mada neapostrofirana, posveta Büchnerovu *Hessenskom glasniku* iz 1835.

(entuzijazam) da je prepozna, iako je svugdje sakrivena; vještinu da njome rukuje kao s oružjem; moć prosuđivanja da odabere one u čijim rukama će biti efikasna; i lukavstvo da proširi istinu među takvim osobama.“ (B. Brecht, 1935: 1)

S ovim teškim problemima susreću se, eksplicira Brecht, pisci koji žive u fašizmu, također i oni koji su pobjegli ili bili protjerani, ali čak i oni pisci koji rade u zemljama gdje prevladava građanska sloboda. U nastavku opširno piše o tome kako te probleme nadići, no svi naputci imaju zajednički nazivnik: treba izbjeći pisanje o uzvišenim temama i ambivalentnim općenitostima. Primjerice, dok svi razglabaju o vitalnoj važnosti žrtvovanja, hrabro je pisati o niskim i gadljivim stvarima poput hrane i skloništa za radnike. Treba se dakle kloniti ispraznih općenitih lamentiranja o teškim, barbarskim vremenima, o prevazi zla nad dobrom i sl., ali i pisanja o očiglednim činjenicama. „Dakle, na primjer, nije neistinito da stolci imaju sjedala i da kiša pada dolje. Mnogi pjesnici pišu istine takve vrste. Oni su poput slikara koji ukrašavaju zidove tonućeg broda mrtvim prirodama. (...) No, istovremeno nije jednostavno shvatiti da su njihove istine samo istine o stolcima i kiši; one obično zvuče kao istine o važnim stvarima. Ali ako pobliže proučimo moguće je vidjeti da oni kažu samo: stolac je stolac i: nitko ne može spriječiti kišu da pada dolje.“ ((B. Brecht, 1935: 2)

U manje humornom registru Brecht hoće reći sljedeće: pisanje istine o potresu nije pisanje o broju mrtvih i ranjenih, o broju srušenih kuća, spomenika i crkava, o energiji zemlje, položaju tektonskih ploča i povijesti potresa na određenom području. Iako su nam te informacije, dakako, važne, pisanje o njima je, prema Brechtu – puko nepisanje neistine. Pisati istinu o prirodnim ili društvenim katastrofama (poput primjerice rata i fašizma) ne znači pisati o uzrocima katastrofa nego o uzrocima onih posljedica nad kojima smo imali, tj. mogli imati, kontrolu i koje smo mogli prethodnim djelovanjem ublažiti. Da su vlasnici kapitala bili manje pohlepni.

Po povratku u Hrvatsku, odnosno zadnjih petnaestak godina – otkad Montažstroj prelazi na projektno djelovanje, odnosno ne postoji više kao kolektiv s fiksnom jezgrom izvođača već kao produkcijska platforma – Šeparović radi upravo to što sugerira Brecht: istražuje i govori o uzrocima katastrofalnih posljedica koje trpi hrvatsko društvo (uslijed raznih okolnosti i društvenih katastrofa), a koje nisu bile neizbježne – o patologijama tranzicije i privatizacije, o pohlepi i perverziji imperijalnog kapitalizma, o stranputicama demokracije, o ratnim zločinima, o vjerskom fundamentalizmu, o indoktriniranju obrazovnog sustava i falsificiranju povijesti, o zloupotrebljavanju afektivnog potencijala sporta u nacionalističke svrhe, o promašenim investicijama.

U prvoj povratničkoj fazi u fokusu je propitivanje odnosa između demokracije (uključujući nusproizvode demokracije poput teatra, televizije i pop-kulture) i terorizma – što je rezultiralo *T-trilogijom*, odnosno predstavama *T-formance* (2007.), *I fuck on the first date* (2009.) i *T-faktor* (2009.), u kojima Šeparović

kombinira strategije Brechtovih poučnih komada i Boalova forum kazališta. Njihova finalna realizacija ovisi o participaciji publike koja svojim odlukama, ili suzdržavanjem od njih, regulira daljnji tok izvedbe. U tom smislu, neformalnim dodatnim dijelom trilogije može se smatrati i predstava *Kazalište vaše i naše mladosti* – KVNМ (2007.), gdje je osnovni princip bilo poigravanje očekivanjima publike i propitivanjem njene odgovornosti za izvedbu.

Šeparović je 2009. započeo niz predstava kojima je publici isporučio koncentrat brehtijanske istine o hrvatskom društvu. Odlučio se na svojevrсно podvlačenje crte, to jest ispostavljanje bilance toga što je nastalo, ostalo i nestalo kao nasljeđe *devedesetih*, dvadeset godina nakon osnivanja hrvatske države i njenog nešto malo starijeg brata Montažstroja. Proljetnu sezonu otvorio je *izvankazališnom avanturom* s Oliverom Frljićem, naslovljenom *Zagreb noću*. Tanderem je, u suradnji s aktivistom Teodorom Celakoskim i pročelnikom Gradskog ureda za sigurnost Pavlom Kalinićem, koncipirao i publici ponudio dvije ekskluzivne igrano-dokumentarne noćne vožnje turističkim vlakićem ZET-a zagrebačkim centrom i periferijom, odnosno trasom koja je nacrtala mapu uličnog kriminala, mafijaških obračuna, uzurpiranja javnog prostora te poveznica s državnim i gradskom vlašću. Kroz idućih godinu i pol dana rekonstruirao je, ali i reaktualizirao, nekoliko *ranih radova* – između ostalog prvu umjetničku akciju *Kopačka u galeriji*, sada kao *Kopačku u muzeju* (2009.) te prvu predstavu *Vatrotehna*, sada kao *Vatrotehnu 2.0* (2010.). Reaktualizacija predstave koja je premijerno izvedena 1990. u napuštenom pogonu Badela odigrana je u Zagrebačkom kazalištu mladih i bavila se uzrocima totalnog kolapsa industrije, to jest političkim i ekonomskim malverzacijama koje su pratile proces tranzicije društva i kapitala iz socijalizma u kapitalizam. Izveli su je polaznici Učilišta Zagrebačkog kazališta mladih, rođeni između 1991. i 1995. (dakle u prvoj petoljetki hrvatske države), s kojima je Šeparović godinu dana ranije, u povodu 20. obljetnice osnutka Montažstroja, kreirao jednu od svojih najznačajnijih predstava – *Generacija 91-95* ili *Sat hrvatske povijesti* (2009.). Kombinirajući fiktionalni materijal (prema romanu Borisa Dežulovića *Jebo sad hiljadu dinara*) s dokumentarnim i pseudodokumentarnim materijalima (nastalima tijekom cjelogodišnjeg edukativnog procesa u sklopu radionice Učilišta), dekonstruirao je mehanizme i strategije konstruiranja znanja i povijesne istine, koji u vještima rukama vrlo lako mogu proizvesti velike laži i predrasude. Polaznici-izvođači imali su u času izvedbe između 14 i 18 godina, približno koliko su 1989. imali prvi članovi Montažstroja.

Revizija dvadesetogodišnje povijesti hrvatske države i vlastitog umjetničkog opusa kulminirala je početkom 2010. predstavom *Srce moje kuca za nju* koju je, uz Frljićevu dramaturšku podršku, Šeparović postavio u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Misija teatralizacije nogometne i/ili pop-kulture, zacrtana još na početku prve petoljetke Montažstroja 1989., prigodno je krenula

inverzno - pretvarajući Hrvatsko narodno kazalište u Hrvatsko nogometno kazalište. U razgovoru za *Zarez*, koji smo vodili u povodu 20. obljetnice, na molbu da najavi, to jest opiše predstavu odgovorio je pitanjem:

„Ako bi se danas mnogi ljudi mogli složiti da domovinski rat i sve što se desilo početkom ,90-ih nije bio neizbježno, je li onda sve što se tada desilo bilo nužno samo zato da bismo danas imali hrvatsku nogometnu reprezentaciju?“ (B. Šeparović u: A. Juniku, 2010: 35)

Kao što je naslovom sugerirano, ideja je bila da se u predstavi *Srce moje kuca za nju* nacionalni mit o nacionalnom uspjehu suoči sa surim realitetom. U prvih 45 minuta jedanaest plesačica uz originalnu zvučnu podlogu te popratnu euforiju rekonstruira pobjedu hrvatske nogometne reprezentacije nad engleskom reprezentacijom 2007. godine istovremeno izvikujući imena hrvatskih političara devedesetih i njihove kriminalne radnje. U drugih 45 minuta jedanaest nezaposlenih žena koje su u predstavu angažirane izravno s burze rada izlažu svoje profesionalne i intime neuspjehe, nesreće i tragedije uzrokovane pogubnim ekonomsko-političkim potezima hrvatskih vlada. Sve izvođačice bile su odjevene u dresove hrvatske reprezentacije.

Ulazak Montažstroja u Hrvatsko narodno kazalište, nije nevažno naglasiti, nije bio posljedica planirane strategije ili intencije prema inkluziji novokazališne estetike u institucionalni repertoar već ga je omogućio Grad Zagreb otkupivši dva termina na temelju slavljeničkog programa, a karte su se prodavale putem platforme Eventim.hr. Stoga Šeparović nije ni jednog časa gajio lažne nade o sistemskoj promjeni u kulturnoj politici.

„Tuđmanovi rođendani su isto odredili estetiku HNK, barem na jedan dan u godini, pa ćemo i mi na jedan ili dva dana u ovoj godini odrediti tko se pojavljuje ili ne pojavljuje na toj pozornici. To je sve. Samo se ispituje šta su uvjeti reprezentacije i reprezentativnog u ovoj zemlji, u bilo kojem smislu - političkom, kazališnom itd. To je jedino što ćemo mi tamo uspjeti napraviti. Sva druga očekivanja su daleko prevelika i mi ih nikada ne možemo ostvariti. Ni za koga. To se mijenja na jednoj drugoj razini.“ (B. Šeparović u: A. Juniku, 2010: 35).

Tom predstavom umjetnička organizacija Montažstroj zaokreće kurs u smjeru intenzivnije komunikacije s lokalnom zajednicom i njezinim problemima, „ne u smislu dnevopolitičkih problema, već nekih novih tema koje bi trebalo uvesti u medij kazališta, općenito umjetnosti, ali možda i u neke druge medije“ (B. Šeparović u: A. Juniku, 2010: 34).

Jedan takav projekt bio je 55+ (2012.), posvećen generaciji građana starijih od 55 godina, njihovim privatnim i profesionalnim biografijama, vrijednostima, željama, projekcijama, strahovima, krahovima i, u konačnici, njihovoj sadašnjosti. Višemjesečni rad rezultirao je višesatnim kulturnim događajem u Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski, koji je istovremeno realiziran kao kazališna izvedba, politički skup koji negira principe reprezentativne

demokracije i javno snimanje dokumentarnog filma. Najdirljiviji i najupečatljiviji je bio prvi dio izvedbe u kojem je 44 protagonista iznosilo viziju zadnje minute svoga života, i to u trajanju od onoliko sekundi koliko su u tom času imali godina. Šeparović je pripadnike lokalne zajednice – naime, zagrebačke beskućnike koji su, dakako, reprezentirali sami sebe – uključio već u predstavi *Timbuktu* (2008.), temeljenoj na istoimenom Austerovu romanu, u kojoj se problematizira odnos tzv. funkcionalnih pojedinaca i društva u cjelini spram napuštenih, odmetnutih, otpadnutih i svih drugih ranjivih, obespravljenih i marginaliziranih skupina. Uz beskućnike koji su se pojavili na stepenicama gledališta na samom kraju, u predstavi je izvodio jedan profesionalni glumac, jedan trenirani pas i dvanaest pasa iz skloništa za napuštene životinje, a publici je ponuđena mogućnost udomljavanja pasa, odnosno indirektno režiranja kraja.

Zanimljivo je prisjetiti se da je Šeparović prvu ideju rada vezanog za probleme lokalne zajednice predložio čim se vratio s rada u inozemstvu te naoko usput primijetiti da je taj povratak u Hrvatsku započeo vrlo simbolično – neostvarenim multidisciplinarnim projektom *Hrvatski slučaj Hinkemann* (2005.). Namjera je bila da se tematskim naslanjanjem na Tollerov dramski tekst *Der deutsche Hinkemann* u Zagrebu i u još pet gradova istraži posttraumatska hrvatska stvarnost te ispituju mogućnost umjetničke akcije i njene eventualne učinkovitosti u ciljanoj skupini stradalnika, kao i da se za problematiku senzibilizira šira javnost. Zamišljeno je da u višemjesečnom istraživačkom i umjetničkom procesu, uz hrvatske branitelje oboljele od PTSP-a, sudjeluju umjetnici, znanstvenici različitih disciplina i aktivisti različitih profesija. Ideja nikada nije realizirana zbog nedostatka financijske potpore, no neostvareni projekt *Hrvatski slučaj Hinkemann* nastavio je živjeti barem kao *model-predstava*. Po dubini i širini zahvata, tom *modelu* možda najviše nalikuje transmedijski projekt *Cijankalij § 218*, realiziran 2017., kojim Montažstroj reagira na intencije jednog dijela civilnodruštvenog sektora da se intervenira u postojeći zakon oduzimanjem prava ženi na odlučivanje o pobačaju. Njegovu jezgru čini zvučna rekonstrukcija istoimene drame u osam epizoda, koju je 1929. napisao liječnik, umjetnik i komunist Friedrich Wolf kao doprinos borbi za ženska i radnička prava, a na valu šireg društvenog pokreta za legalizaciju pobačaja u Njemačkoj. No jednakovrijedni i ravnopravni dio projekta bili su audiovizualni i tekstualni materijali koji su se distribuirali na službenoj mrežnoj stranici – zakoni, novinski članci, umjetničke intervencije, opservacije pravnika, liječnika, biologa, teologa, politologa, sociologa, psihologa raznolikih ideoloških pozicija itd. Na *Cijankalij § 218* organski se nadovezuje, gotovo kao njegov integralni dio, humanitarni događaj *Ljubav & ekonomija*, koji je istovremeno definiran i kao dokumentarni performans, javna rasprava i multimedijско putovanje kroz povijest regulacije pobačaja na našim

prostorima.⁸ Prihod od ulaznica za te humanitarne izvedbe uplaćivao se jednoj udruzi koja pomaže djeci iz socijalno ugroženih obitelji.

Dok je u prvih petnaest godina djelovanja etiketu stranca *zaradio* prije svega umjetničkim jezikom kojim je govorio, u drugih petnaest Šeparović si je status zapečatio – političkim jezikom. Ili, on bi vjerojatno rekao, angažiranim jezikom – čime se u razgovoru 1999. distancirao i od političkog i od aktivističkog kazališta u užem smislu. Godine 2010. Šeparović je pojasnio:

„Ono u čemu se možda u tom razgovoru nismo do kraja razumjeli jest da nisam polazio od one definicije političkog kazališta koja se obično veže uz brehtijansku tradiciju. Mada bih se, naravno, toj tradiciji rado u neku ruku pridružio s ovim što radim, ali ne isključivo u ideološkom smislu, već u smislu mogućeg učinka u društvu. Dakle, mislim da sam tada više odgovarao na pitanje da li se bavim dnevno-političkim kazalištem... što, nadam se, nije tako. A kada sam rekao da je moje kazalište angažirano, vjerojatno sam se želio ograditi od aktivizma. Jer mislim da kazalište rijetko doseže do ozbiljnog aktivizma te da se u momentu kad se odlučiš za aktivizam trebaš prestati baviti kazalištem. Jer kazalište ipak radi u simboličkom prostoru, dok aktivizam, smatram, ide isključivo u stvarni prostor, makar se služi simbolima. Upravo na tom području simbola se oni susreću...” (B. Šeparović u: A. Juniku, 2010: 34)

Kao strano tijelo po dva ključna kriterija, i estetskom i političkom, Montažstroj već od ranih devedesetih – s izuzetkom prve dvije predstave koje su nastale pod koprodukcijским šinjelom Zagrebačkog kazališta mladih – ni za jedan projekt ne može sa sigurnošću računati na domaće subvencije i, ako ga želi realizirati, mora u pripremi imati rezervni plan. A što se tiče samog Šeparovića, u njegovoj biografiji nalazimo taman toliko suradnji s hrvatskim institucionalnim kazalištem da se ne može tvrditi da ih nije bilo već ih se treba kvalificirati kao rijetke i sporadične iznimne situacije. U zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu 2006. je postavio tekst Sare Kane *Žudnja*, no nakon svega nekoliko izvedbi predstava je skinuta s repertoara. Po jednoj interpretaciji razlog je bio estetske, po drugoj pak političke prirode. U svakom slučaju, životu predstave nije išla u prilog činjenica da nije realizirana u istom intendantskom mandatu u kojem je i ugovorena.⁹

8 Od svih Montažstrojevih projekata, *Cijankalij* § 218 / *Ljubav & ekonomija* okupio je u zajedničku suradnju najviše profesionalnih glumaca: Dado Ćosić, Goran Grgić, Sven Jakir, Tihana Lazović, Daria Lorenci Flatz, Vilim Matula, Bojan Navojec, Suzana Nikolić, Ante Perković, Adrian Pezdirc, Urša Raukar, Lukrecija Tudor i Nina Violić.

9 Suradnja je naime dogovorena s intendantom Mladenom Tarbukom, no kako je njegov mandat završio smjenom prije planiranog roka, predstava je realizirana u mandatu Ane Lederer.

Sve ostale režije realizirao je u Zagrebačkom kazalištu mladih. Uz predstavu *Generacija 91-95* (nastalu u suradnji s Učilištem), tu su još *Mauzer* (2011.), *Crna knjiga* (2016.) i *Mladež bez boga* (2019.). Svakog gosta tri dana dosta.

Komplicirana, ali očito neraskidiva veza Montažstroja i hrvatskog teatra rezultirala je, logično, višestrukim paradoksima. Montažstroj je bio i ostao najpopularniji novokazališni fenomen u Hrvatskoj. Zapravo, jedini doista popularan. Bez obzira na visokosofisticirani teatarski vokabular koji je uvijek bio u dosluhu s inozemnim trendovima, a ponekad i ispred njih, taj je kolektiv od početka imao svoju široku sljedbu, neformalni *fan-klub*, moglo bi se reći *BBB* u kazališnom miljeu. Bila je to izravna posljedica deklarirane i realizirane misije Montažstroja u prvoj petoljetki. Teatralizirali su nogometnu i pop-kulturu; to jest unijeli su nešto krvi, znoja i suza s ulica, stadiona i diskoklubova u teatar; to jest učinili su ga, prije svega svojim vršnjacima, jednako zanimljivim i atraktivnim kao što su im bili film, video i televizija. Doslovno su pokazali kako *visoka* i *niska* kultura mogu supostojati bez da se međusobno preziru – naime tako da se uklone barijere besmisleno postavljene između njih. Uz to, ne manje važno, u stopu su pratili tehnološke inovacije. U *fan-klub* su tako neprekidno ulazili neki novi klinici, a stari su ostajali. Čak i kad je prestao postojati kao fiksni kolektiv i nastavio kao umjetnička organizacija i *brand* koji djeluje projektno, na premijerama, umjetničkim akcijama, *eventima*, tribinama i proslavama Montažstroja osjeća se da ga publika voli i poštuje. Prije svega zato što su mnogi iz publike upravo zahvaljujući njemu zavoljeli kazalište. Međutim, hrvatski kazališni korpus neumoljivo drži Montažstroj na distanci, odnosno na margini – koliko simbolično, toliko i pragmatično. Ne pomaže ni činjenica da je riječ o formalno najdugovječnijoj nezavisnoj novokazališnoj umjetničkoj organizaciji u Hrvatskoj kao ni činjenica da je riječ o, uz BADco., međunarodno najpoznatijem hrvatskom novokazališnom *brandu*.

Stoga je posve logično da je 30. obljetnicu osnutka Montažstroj obilježio tamo gdje je i počeo: u nekadašnjoj Galeriji, a današnjem novozagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti – ne kazališnom predstavom već *petosatnim triptihom*, odnosno projekcijom i teatarskom rekonstrukcijom radnog materijala za dokumentarni film *Zona* o nikad izgrađenoj Sveučilišnoj bolnici. Film, kao i čitava radna proslava, dio su višegodišnjeg umjetničko-istraživačkog projekta u kojem se do najsitnijih detalja evociraju, seciraju i rekonstruiraju političke, ekonomske, uže interesne i šire društvene okolnosti u kojima je nastala, stasala i propala ideja za koju su građani putem Fonda solidarnosti gotovo deset godina uzaludno izdvali dio svojih plaća. „Simbolična rekonstrukcija jedne nedovršene kolektivne utopije“¹⁰ započela je 2015. performansima *Obustava radova* i *Nastavak radova*, gdje se paralelno tematizira nemogućnost nastavka rada Montažstroja, iz financijskih razloga, i slučaj nikad izgrađene bolnice – dva projekta koji dijele neizvjesnu

¹⁰ <https://montazstroj.hr/projekti/obustava-radova/>.

budućnost. A ti su pak performansi bili organski nastavak prethodnih istraživanja (komunističke) utopije i revolucije – koja su prezentirana u predstavama *Budućnost je sada* (2013.), prema Fassbinderovu scenariju *Anarhija u Bavarskoj, Mali čovjek želi preko crte – MČŽPC* (2014.) i *A gdje je revolucija, stoko?* (2014.).

Usprkos vječito prekarnoj poziciji i nikad zagarantiranim uvjetima za rad te usprkos sadržajno i formalno heterogenom pristupu, Montažstroj je u dosadašnjih 30 godina djelovanja proizveo, bez dileme, jedan od umjetnički i intelektualno najpromišljenijih i najkoherentnijih opusa u povijesti hrvatskog teatra. Iz te radionice koja nikada ne staje izašli su proizvodi koje smo gledali u svim izvedbenim oblicima, žanrovima i formatima (plesne i kazališne predstave, performansi, akcije, koncerti, serije, filmovi, videospotovi, radiodrame, tribine, *eventi*) i na svim (ne)zamislivim mjestima: u kazalištima, galerijama, muzejima, kinima, noćnim klubovima, koncertnim dvoranama, tvorničkim halama, korporativnim zgradama, hrvatskim gospodarskim komorama, turističkim vlakovima, planinama, e-mail inboxima, na mobitelima i društvenim mrežama. Ti su proizvodi ponekad varirali u kvaliteti i dosegu, ali uvijek su – bez iznimke – bili u dosluhu s realitetom, sa svijetom i ljudima oko sebe, s onime što nas se tiče. Posljednji u nizu jest projekt *Radnička cesta* (2021.), koji se bavi uzrocima transformiranja Radničke ceste iz simbola industrijskog u simbol servisnog, financijskog centra Zagreba. Zamišljen i započet kao kazališna predstava koja u žanru krimidrame propituje „ideju revolucionarnog nasilja kao legitimnog otpora radničke klase“, uslijed koronakrize transformiran je u „digitalno kazalište, nikad odigranu radničku predstavu, mini online seriju, film iz 15 fragmenata“¹¹. Digitalna praiizvedba *streamana* je na posebnom kanalu mobilne aplikacije Telegram, a reprizna digitalna izvedba dostupna je na raznim videoplatformama.

Seljenje, interpoliranje i disperziranje kazališta u druge medije, i obratno, Montažstroju je od početka bila temeljna umjetnička misija. Znanja i vještine stečene na tom putu svakako su im dobro došli u neizvjesnim ekonomskim i društveno-političkim okolnostima te u izvanrednim situacijama, no važno je naglasiti da je kreativna prilagodljivost samo nusproizvod Šeparovićeve izrazite političke i medijske pismenosti. Zahvaljujući njoj, uvijek je znao doći do (srca) publike. Jedan od važnih kontinuiteta koje Montažstroj njeguje jest i širenje kruga suradnika. U projektima tog kolektiva do sad je sudjelovalo na stotine, ako ne i na tisuće, umjetnika svih disciplina, stručnjaka iz područja društveno-humanističkih, prirodnih i tehničkih znanosti, radnika, beskućnika, djece, umirovljenika, političara, TV-zvijezda, pa i desetak pasa. Kao veliki ljubitelj kazališta s ozbiljnim, discipliniranim i posvećenim odnosom prema radu, Šeparović ih je sve – barem privremeno – transformirao u *atlete srca*.

11 <https://montazstroj.hr/projekti/radnicka-cesta/>.

Kristeva strance dijeli u dvije nepomirljive kategorije: *ironičare* i *vjernike*. Prvi su mirno zadovoljni i zarobljeni nostalgijom (za nečim što više nije i neće biti), a drugi ne žive ni u *jučer* ni u *sada* već s *onu stranu*, vezani strašću koja nikad neće biti zadovoljena: „strašću za drugom, uvijek obećanom zemljom“ (J. Kristeva, 1991: 11). Stranac-vjernik ponekad sazrije u skeptika, ali uvijek ostaje „nepopravljivo radoznao, spreman na susrete: oni ga hrane i uvijek nađe put do njih... za/uvijek je nezadovoljan, ali za/uvijek odlazi na zabave“ (J. Kristeva, 1991: 11). Ali, što se događa kad se stranac-vjernik na zabavi dočepa mikrofona? Uglavnom, nitko ne sluša što govori, kaže Kristeva. On ne posjeduje adekvatan socijalni status, socijalne veze i utjecaj koji bi njegov govor učinio relevantnim: „Tvoj govor, fascinantno kakav već može biti zbog same njegove ‚stranosti‘, bit će bez posljedica, neće imati nikakav učinak, niti će poboljšati sliku ili reputaciju onih s kojima konverziraš. Slušat će te na duhom-odsutan, zabavljeni način, i zabaviti će te, e da bi se otišli baviti ozbiljnim stvarima. Strančev govor može računati samo na puku retoričku snagu i inherentne želje koje je u njega investirao. Ali taj govor je depriviran svake podrške u vanjskoj realnosti, jer stranca se drži upravo izvan nje. U takvim okolnostima, ako ne potone u tišinu, govor postaje apsolutan u svom formalizmu, ekscesivan u svojoj sofisticiranosti.“ (J. Kristeva, 1991: 20-21) Stoga Kristeva stranca definira kao – baroknu osobu.

Po maloprije opisanoj klasifikaciji Šeparović je svakako *stranac-vjernik*. Uz to, za razliku od jednog dijela izvaninstitucionalne kazališne scene – kojoj se često, ponekad utemeljeno a ponekad i ne, pripisuje izvjesna doza internacionalne, ili nacionalno neutralne, ili u rijetkim slučajevima anacionalne geste (koja je najcrvenija krpa nacionalnih agenata svih zemalja i koje je ovdje amblem Oliver Frljić) – Šeparović je otvoreni patriot u čijoj je projekciji Hrvatska bar jedno stoljeće kvalitetnija zemlja nego što je nacrtana na jednoj salveti prije tridesetak godina. I u tom smislu, rekla bih da je suvremenik i supatnik – Krleža. Unatoč teško sumjerljivim kontekstualnim, ali ipak samo površinskim razlikama – oni u suštini dijele istu sudbinu: *nemo profeta in patria*. Obojica su podjednako stranci u vlastitoj domovini. Nije stoga ni neobično ni slučajno da je jedinu predstavu koja je ozbiljno reflektirala Krležino nasljeđe u suvremenoj Hrvatskoj producirao upravo Montažstroj. Režirao ju je 2018. Zlatko Paković, a zvala se: *Krleža, ili što su nama zastave i što smo mi zastavama, da tako za njima plaćemo*. ●

LITERATURA

- Brecht, Bertolt (1935), *Writing the Truth: Five Difficulties*, <http://www.autodidactproject.org/quote/brecht.html>.
 Juniku, Agata (1999), „Glavom kroz Berlinski zid“, *Zarez*, Zagreb, g. I, br. 20, str. 12-13.
 Juniku, Agata (2010), „Više od flerta“, *Zarez*, Zagreb, g. XI, br. 276, str. 34-35.

- Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih“, u: *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad i Petar Bagarić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, str. 147-185.
 Kristeva, Julia (1991), *Strangers to ourselves*, Columbia University Press, New York

Una Bauer

Odsjek dramaturgije, Akademija dramske umjetnosti,
Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Ispovijedi (1999.): Kultura ispovijedanja, disciplinarne kazališne prakse i komunikacija neizrecivog

UDK 792.8(497.5)

Sažetak: Ovaj tekst analizira kako koncept i logiku „ispovijedi“ kao širega kulturološkog pojma tretira postdramska kazališna formacija, konkretno predstava *Ispovijedi* iz 1999., te što to znači u kontekstu hrvatskih ratnih i poratnih devedesetih. Smatram da su *Ispovijedi* tako konstruirane da, slijedeći Foucaultovu kritiku ispovijedi u zapadnoj kulturi, različitim umjetničkim postupcima rastvaraju i problematiziraju samu ideju ispovijedanja te specifično kazališnog ispovijedanja. Pritom je, smatram, podtekst i afektivni kontekst samog tog interesa neizgovoren, a tiče se nošenja s ratnom traumom i s njom povezanim šutnjama. Naime, dok se s jedne strane radi o postdramskoj logici dekonstrukcije isljediteljskih mehanizama prisile na ispovijedanje te kazališnom uprizorenju nemogućnosti i uzaludnosti pokušaja jasnog i linearnog kazivanja nečega što je bazično nelinearno kao što je trauma, a s druge o odbijanju podvrgavanju režimima koji forsiraju ispovijedi kao identitetske forme, podržavajući time režime pokoravanja i prisile, s treće je strane zapravo riječ o nefikcionalnoj nijemosti jednog poratnog trenutka koja curi u fragmentarne estetske forme.

Ključne riječi: ispovjedna kultura; Michel Foucault; postdramsko kazalište; umjetnička metodologija; BADco.

Confessions (1999): the culture of confession, disciplinary theatre practices and communicating the unspeakable

Abstract: This article examines the way in which postdramatic theatre formation, specifically the performance *Confessions* (1999), treats the concept and logic of “confession” as a wider cultural notion, and what is its significance in the context of war and postwar 1990s in Croatia. I argue that *Confessions* are constructed in such a way that, following Foucault’s criticism of confession in Western culture, they open and problematize the very idea of a confession, and especially theatre confession. The subtext and affective context of this very interest in confessions, which concerns handling of war trauma and its silences, has remained unspoken.

Keywords: confessional culture; Michel Foucault; postdramatic theatre; artistic methodology; BADco.

► Prema samom kraju, u hrvatskoj kulturnoj javnosti prepoznatog¹ djela *Nadohvat* (2019.) mlade spisateljice Ene Katarine Haler, čitatelj je konačno nagrađen ispovijedu koju napeto iščekuje barem od polovice romana.² *Nadohvat* je djelo dokufikcije, opisuje povijest jedne obitelji iz sela Zrin na Banovini od 1941. pa sve do sredine prvog desetljeća 21. stoljeća očima djevojčice Katarine (spisateljici bake) koja raste i mijenja se pod utjecajem ratnih stradanja i političkih promjena. One su za nju pak prvenstveno osobne, bolne i intimne u svojim posljedicama na njenu svakodnevicu i život. Ispovijed, za koju nas je spisateljica pažljivo pripremala konstruirajući likove tako da s njima duboko suosjećamo i vežemo se za njihove tragične sudbine, izgovara Katarinina velika ljubav, mladić Petar. Petar konačno priznaje, na 425. stranici, drhtavih ruku, plačući i skrivajući lice rukama, da je bio čuvar u logoru Stara Gradiška. To potvrđuje fotografija koju nudi kao dokaz ispričavajući se svojoj Katarini zato što ju je gurao od sebe kako bi je zaštitio od posljedica svoje prošlosti. Petar priznaje što je radio, ali ne preuzima punu odgovornost za svoje postupke, što odgovara determinističkom ključu u kojem je pisan cijeli roman – glavnim junacima stvari se jednostavno događaju, zemlja im govori, drugi ih ljudi vode i oni nad njima nemaju nikakvu kontrolu:

„Al onda su njega (oca, op. a.) ubili u polju, mama je skrenula s pameti sasvim i mi više nismo ništa znali. Bježali smo od kuće da ne budemo unutra s njom, a u šumi vazda smrdilo po leševima i eto, nemaš di bit. Meni je ta zemlja rekla da idem, kunem ti se, crvena zemlja u kojoj su ljudi trunuli godinama, puno prije nego i mi pamtimo. Bilo je pola noći, sreo nas je jedan od ljudi iz obrane i reko da idemo s njim.“ (E. K. Haler, 2019: 425-426)

Petrova je ispovijed paradigmatična za smisao i razumijevanje „ispovijedi“ kao određenog povijesno-kulturološkog koncepta koji ima svoju genealogiju.³ U kontekstu ispovijedi kao jednog od sedam sakramenata, ali i šire od toga, pod ispovijedu uobičajeno podrazumijevamo izgovaranje onoga čega se onaj tko se ispovijeda srami, priznanje čina do kojeg nije trebalo doći jer je teološki, moralno, etički ili pravno (ili sve navedeno) pogrešan.⁴ Onaj tko se ispovijeda obično

1 Roman *Nadohvat* osvojio je nagrade *Gjalski* te *Josip i Ivan Kozarac*.

2 Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-06-2016-2463 (*Naracije straha: od starih zapisa do nove usmenosti*).

3 Uključujući i opisani deterministički ključ u kojem je ispovijed uvijek zapravo neizbježna, jer je neizbježan i grijeh.

4 Ispovijed ne mora nužno biti moralno ili pravno pogrešna, ali je u svakom slučaju istovremeno neugodna i oslobađajuća za onog koji se ispovijeda, kao što je primjerice riječ o ljubavnoj ispovijedi, odnosno priznanju. Ona razotkriva onoga koji se ispovijeda čineći ga osobito ranjivim. Naime, ako je do ispovijedi uopće trebalo doći, vrlo je vjerojatno da se ne radi o uzvraćenim osjećajima.

se muči prije ispovijedi, odnosno muči ga vlastita savjest. Koncept je ispovijedi idealan za umjetničku reprezentaciju u realističnom ključu poput ove Ene Katarine Haler koja je pažljivo pripremana, psihološki nijansirana, prethodi joj cijeli niz događaja i opisa afektivnih stanja koji nas pripremaju na duboko suosjećanje s patnjama lika, a sve to kako bi njegovo priznanje palo na pripremljen milosrdni teren.⁵ Trenutak ispovijedi trenutak je *katarze*. Kao da je čir puknuo, a kiša konačno počela lijevati nakon vrućeg dana, suze teku i oslobađaju našeg junaka od njegove muke samotničkog podnošenja vlastitoga grijeha.⁶

Ono čime će se ovaj tekst baviti jest kako će koncept i logiku „ispovijedi“ kao šireg kulturološkog pojma tretirati postdramska kazališna forma, konkretno predstava *Ispovijedi* iz 1999., te što to znači u kontekstu hrvatskih ratnih i poratnih devedesetih, i u užem umjetničkom, ali i u širem političkom ključu. Smatram da su *Ispovijedi* tako konstruirane da, slijedeći Foucaultovu kritiku ispovijedi u zapadnoj kulturi, različitim umjetničkim postupcima rastvaraju i problematiziraju samu ideju ispovijedanja te specifično kazališnog ispovijedanja. Pritom je, smatram, podtekst i afektivni kontekst samog tog interesa neizgovoren, a tiče se nošenja s ratnom traumom i s njom povezanim šutnjama. Naime, smatram da se s jedne strane radi o kazališnom uprizorenju nemogućnosti i uzaludnosti pokušaja jasnog i linearnog kazivanja nečega što je bazično nelinearno kao što je trauma, a s druge strane zapravo o odbijanju podvrgavanju režimima koji forsiraju ispovijedi, razotkrivanja i priznavanja podržavajući time režime pokoravanja i prisile.

Plesno-kazališna skupina BADco. 2020. godine proslavila je 20 godina svog postojanja. Ta je godina ujedno i zadnja godina njihova postojanja, jer su se odlučili „ukinuti“ kao produkcijski pogon. Godine 1999. Goran Sergej Pristaš režirao je *Ispovijedi* u Teatru &TD, s Pravdanom Devlahovićem, Nikolinom Pristaš i Ivanom Sajko, s kojima je iduće godine, 2000., i osnovao skupinu BADco. Tehnički gledano, *Ispovijedi* nisu produkcija skupine BADco. Možda bismo mogli reći da se radi o ur-BADco. produkciji, prvoj originalnoj suradnji sva četiri osnivača BADco.: dvoje koreografa i plesača, Nikoline Pristaš i Pravdana Devlahovića, i dvoje dramaturga, Gorana Sergeja Pristaša i Ivane Sajko.⁷ Međutim, same *Ispovijedi* već

5 Ispovijedi apsolutnih zlikovaca nisu, naravno, ni približno toliko zanimljive, a oni ih najčešće ni ne daju – oni možda pričaju o tome što se dogodilo, ali se ne ispovijedaju. Ispovijeda se onaj tko se osjeća krivim i time se uvijek, barem djelomično, već iskupljuje.

6 Možda moj opis zvuči cinično, ali nije tako mišljen. Dobra literatura svakako otvara puteve za suosjećanje s pozicijama i ideologijama koje su nam strane (ili njihovim izostankom, u magli pozivanja na sudbinu). I ja sam, naravno, bila tužna zbog Katarine i Petra i njihove muke.

7 Iako su već surađivali u različitim kombinacijama na nekim prošlim produkcijama. Nikolina (tada pod imenom) Bujas i Pravdan Devlahović plesali su zajedno u Zagrebačkom plesnom ansamblu, dok je Goran Sergej Pristaš režirao dramu Ivane Sajko *Rebro kao zeleni zidovi* na Trećem programu Hrvatskog radija, nakon što su se upoznali na Akademiji dramske umjetnosti. Pristaš je također radio kao dramaturg na produkciji Zagrebačkog plesnog ansambla *Lovci čežnje* koreografa Bebeta Cidre.

uvode jednu od glavnih poetskih okosnica BADco.- sabotazu glavne „teme“ rada kroz njeno rastvaranje i iscrpljivanje umjesto kroz njenu reprezentaciju. *Ispovijedi* nagovještaju budući razvoj grupe u smislu umjetničke metodologije, jer se u njima brojne strategije koje će se kasnije razviti javljaju u rudimentarnoj formi.

U knjizi razgovora s članovima skupine BADco. *Vježbanje nemogućeg* (2021.) ova-ko sam, u skladu s njihovim vlastitim iskazima i refleksijama, pobrojila ključne umjetničke strategije njihovih predstava:

1. Zainteresiranost za nepredočivo.

Imenovala ga je Ivana Ivković, a povezano je s tim da je ključno pitanje kojim se BADco. bavi kako (kazališno) polje koje je temeljno pristrano prema prikazivanju rekonstituirati kao ono koje se bavi proizvodnjom samom.

2. Iscrpljivanje problema.

Radi se o tome da se određeni pojam iscrpljuje tako što se dovodi u vezu s cijelim nizom drugih pojmova, po svojevrsnoj horizontalnoj liniji, a ne da se iscrpljuje dubinskim ulaskom, odnosno vertikalnim prodorom u srž samog pojma. Istraživanja BADco.-a temeljno su metonimijska, dok je metafora percipirana kao uljez (iako neki članovi grupe, poput Pravdana Devlahovića, obilato koriste metafore, ilustracije i slike, ali više kao vlastiti poticaj za izvedbu). S druge strane, iscrpljivanje ima i svoju koreografsku manifestaciju, koja se više tiče različitih plesnih varijacija, organizacije istog pokreta po drugačijim osima i slično.

3. Transformacija opsega pojmova.

Navedena logika mišljenja ujedno je i primjer određenog tipa komunikacijske izmještenosti koju BADco. prakticira i koja često uobičajenim riječima daje nova značenja. Primjerice „briga“ za neke članove BADco.-a znači „logiku pažnje“, odnosno fokus na to s kojim se tipom pažnje tretiraju objekti u prostoru. Ona je namjerno lišena bilo kakve psihološke dimenzije i u tom bi se smislu mogla okarakterizirati „plošnom“. Ali ona ima vrlo širok domet i obuhvaća brojne kombinacije i rekombinacije pojmova „oko“ nje. Također, primjerice, njihov interes za Camusova *Stranca* interes je za „ekstremnu osvjetljenost“, za sliku sunca koje udara u glavu glavnog junaka, kroz koji se dolazi do „logike transparentnosti“, koja onda postaje temelj interesa predstave i način „upotrebe“

romana. Dobar je primjer i redefinicija ideje prirode kroz projekt Prirodu treba graditi: „Prirodu treba graditi pokušaj je promjene senzibiliteta za sam pojam prirode. Priroda (...) je u neposrednoj blizini, u tom sklopu između toplane, smetlišta i tržnice Jakuševac.“

4. Prevođenje.

Povezano s prethodnim funkcionira i nedostatak interesa za interpretaciju nekih članova BADco.-a, s kojom je, za njih, ponovno problem njena metaforička orijentiranost, odnosno zamjena određenog pojma njemu sličnim, po određenoj logici usporedbe koju se najčešće može relativno lako detektirati i koja je uglavnom konačna. BADco. je generalno zainteresiran za „prevođenje“, koje, opet, pojedini članovi vrlo specifično shvaćaju. Prevođenje bi bilo za njih pretvaranje nečeg iz jednog medija u drugi, ali ne u reprezentacijskom smislu, koji bi bilo lako dekodirati, već u trećem ili četvrtom koraku udaljenosti od originala, koji često ne sadržava tragove vlastite genealogije u izvedbenom momentu koji je predstavljen publici. Kao što opisuje Tomislav Medak, „... primijeniš formalne principe nečega što je neprenosivo na teatarsku situaciju (film) i kroz njih pokušavaš izvesti teatarsku situaciju. I nije to samo film, primjerice u *Memories are Made of This* to je tlocrt parka La Villette i objekti organiziraju unutrašnje odnose u tijelu plesača.“ Tako BADco. „prevodi“ apstraktne pojmove u konkretne fizičke zadatke, ali pritom, naravno, izbjegavajući ilustrativnost ili doslovnost.

5. Fusnote ili izvedbene bilješke.

BADco. se opire narativnim i *plot-based* dramaturškim logikama i u tom smislu izvedbene bilješke omogućavaju da se organizira, odnosno rasprši pažnja. Fusnote omogućuju određenu simultanost, odnosno razvedenost fokusa, paralelizam, ali i prezentacijsku varijabilnost kroz transformaciju istog materijala u različitim segmentima izvedbe. Tako se dobiva višestrukost i izvođačke i gledateljske pažnje. Radi se o simultanoj montaži, usložavanju i uvišestručenju perspektiva, mišljenju kroz preskakanje.

6. Montažna logika.

Inzistiranje na diskontinuitetima, koji nisu „prirodni“

kazalištu, otpor linearnoj progresiji, afirmacija drugačijih vremenskih struktura i uopće mogućnosti zaokruženog kraja.

7. Disjunktivna sinteza.

Stavljanje u odnose stvari koje se ne bi konvencionalno ni intuitivno povezivale i potom imaginiranje i proizvođenje načina njihova povezivanja. Rad s metatekстом i referencama.

8. Distanca spram prezentiranog.

Ona bi se mogla artikulirati na različite načine, s jedne strane kao izmještanje pogleda gledatelja u poziciju onog koji gleda vlastito gledanje, s druge strane kao deidentifikacija s onim što se događa na sceni i svijest o naučenosti načina percepcije i uzorcima proizvodnje afektivnosti.

9. Cureća situacija/cureći žanrovi.

„Radi se o uplivu određenih (filmskih) žanrova u doživljaj i konstrukciju predstave, poput SF-a, ili horora, ili slapsticka, ili komedije.“ (U. Bauer, 2021: 18-21)

Ispovijedi, BADco., Zagreb, 1999. Scenografiju, koja ostaje uglavnom nepromijenjena za vrijeme predstave, dizajnirao je vizualni umjetnik Goran Petercol, a sastojala se od debelog, crveno ružičastog romboidnog tepiha s *fronclama*, i velikog projekcijskog platna. Leon Lučev, Nikolina Pristaš, Janko Rakoš i Ivana Boban.



U ovoj produkciji Nikolina Pristaš i Pravdan Devlahović dijele pozornicu Teatra &TD s glumcima Jankom Rakošem, Leonom Lučevim i Ivanom Boban te plesačicom Aleksandrom Janevom (kao alternacijom Ivani Boban) i izvedbenim umjetnikom Damirom Bartolom Indošem. *Ispovijedi* su angažirale tri dramaturga, Gorana Sergeja Pristaša (u ulozi redatelja), Ivanu Sajko i Bornu Baletića. Godina 1999. prva je stvarna poratna godina za Hrvatsku, nakon reintegracije istočne Slavonije, Baranje i zapadnog Srijema 1998., čime se hrvatsko Podunavlje vratilo u sastav Republike Hrvatske. *Ispovijedi* su prvi put izvedene 16. prosinca 1999., samo šest dana nakon smrti tadašnjega hrvatskog predsjednika Franje Tuđmana i par tjedana prije promjene vlasti koja je potvrdila simbolički kraj ratnih devedesetih. Ništa od toga nije eksplicitno prisutno ni artikulirano u *Ispovijedima*, ali postoji kao svojevrsna afektivno-politička podloga ili pozadinski šum na kojem se „iscrppljuju“ različiti mehanizmi tjelesne kontrole, simboličke i stvarne represije, nasilja, priznanja krivnje i kajanja.

Tri su glavne tekstualne okosnice *Ispovijedi*: jedna je čerečenje i smrt Roberta-Francoisa Damiensa, koji je pokušao regicid nad kraljem Lujom XV., posredovana Foucaultovim opisom u djelu *Nadzor i kazna*, druga prilagođeni monolog, inspiriran dijelom iz *Brevijara Sorena Kierkegaarda*, a treća istoimena ekspresionistička pripovijetka Frana Galovića. Veliku ulogu igra i motiv koji nije izravno tekstualno prisutan već se nagoviješta i naslućuje,⁸ a to jest svojevrsna kritika suvremene konfesionalne kulture, koja je pak povezana s otporom realističnom kodu interpretiranom kao fantazija o esenciji ljudske psihološke „unutrašnjosti“.⁹ Kao što kaže Brockway Schmor, ta je kritika pokušaj da se „odbaci tihi voajerizam buržoaskih kazališnih tradicija, u kojima je (...) mitologija

8 Primjerice u upotrebi mikrofona, jednog od ključnih rekvizita ispovjednog autobiografskog performansa. Mikrofon inače često igra ključnu ulogu u ismijavanju predstava kojima dominira postdramski kod. Govori se o „predstavama s mikrofonima“ kada se želi izraziti prezir prema takvom tipu kazališta koje neki dramski pisci i režiseri smatraju nezrelim formama, utočištu netaleantiranih ne-umjetnika. Lakoća generalizacije u oba tabora (dramskom i postdramskom) obrnuto je proporcionalna učestalosti odlaženja na predstave „suprotstavljenog“ tabora.

9 Međutim, konfesionalna kultura, primjerice američke tradicije, ne vuče isključivo iz realističkog koda od O'Neilla do Albeeja (ispovijedi zločina, žaljenja, sanjarija i bijesa, kako ih klasificira J. Brockway Schmor) već je gradi i transformira primjerice i dekonstruktivistički feministički autobiografski performans (jer osobno je političko), dakle ona prolazi kroz svoje postmodernističke transformacije (J. Brockway Schmor, 1994: 157-173). Kao što to Brockway Schmor precizno opisuje: „Ovaj recentni trend u ispovjednom performansu, osobito u solo radovima, primarno upućuje na kulturno stanje u kojem identitet ili samo-definicija postaju problem izvedbe, a ne inicijalni glavni narativ ili „temeljni tekst“ na kojem bi se izvedba bazirala.“ (prev. U. B.) U tom ću smislu korigirati svoju inicijalnu tvrdnju da se radi o kritici konfesionalne kulture i precizirati je time da se ona ne kritizira u smislu odbacivanja već se njena logika propituje, a pitanje identiteta otvara se kao problem povezan s reprezentacijskim mehanizmima predstavljanja.

individualizma našla svoj najkonzervativniji i najtržišnji izraz“ (J. Brockway Schmor, 1994: 161). Sva tri tekstualna predloška imaju ispovjedni ton, međutim, kao što ću kasnije argumentirati, način na koji su konstruirana zapravo dovodi u pitanje upravo njihovu ispovjednu pojavnost.

Scenografiju, koja ostaje uglavnom nepromijenjena za vrijeme predstave, dizajnirao je vizualni umjetnik Goran Petercol, a sastojala se od debelog, crvenorubičastog romboidnog tepiha s *fronclama* i velikog projekcijskog platna. Projekcija je prikazivala izvorni performans Damira Bartola Indoša izveden na ulici, *Čovjek. Stolac* iz 1981. te kadrove same predstave *Ispovijedi* u kojoj izvođači snimaju jedni druge, najčešće u krupnom (ispovjednom) planu iz raznih kutova. Malo je rekvizita u predstavi: nekoliko stolaca, mikrofona na dugom drvenom štapu, hoklica i knjiga te pri kraju predstave nekoliko vrata ispovjedaonice koja izvođači nose na leđima. Pozornica se čini gotovo praznom, ali to bi bio pogrešan opis. Pozornica je, naprotiv, *krcata* glasovima, fizikalnošću izvođača, i više od svega, sputanom i povremeno zlokobnom tenzijom, koju se probija i tjelesnim i verbalnim humorom. Atmosferski zvučni dizajn HC Boxera funkcionira više kao pozadinski šum u *loopu* evocirajući vodu koja curi, zvukovne efekte flipera i staklene akustične mobile. Obučeni u jednostavne svijetloplave majice dugih rukava i *cargo* hlače koje bi mogle podsjećati na zatvorske uniforme ili odjeću pacijenata sa psihijatrijskih odjela, izvođači prolaze kroz različite setove zadataka koji kombiniraju repetitivne verbalne i fizičke vježbe, često s varijacijama. Obavljanja zadataka, varijacije na zadatke i ponovna pojavljivanja istog materijala kroz varijacije čine se bazičnim strukturnim kodom produkcije. Čak i monolozi, izgovoreni direktno u publiku, doimaju se kao zadaci izvedeni kako bi se kazališna igra mogla nastaviti.

Izvođači se na sceni pojavljuju s lako prepoznatljivim metonimijskim okidačima, poput bijele valovite sudačke perike, kapuljače krvnika i/ili svećenika, kožne maske za lice žrtve mučenja ili, ponovo, krvnika. Mikrofona na drvenom štapu ponaša se kao žezlo ili pak mač, a ponekad i kao kosa (Smrti kao Kosca). Fizikalnosti se miješaju s riječima i rečenicama, često stvarajući veze, ali češće asocijativne zamke.

Uvodni monolog te „primordijalne“ produkcije, koji je napisala Ivana Sajko, a izgovaraju ga Ivana Boban (u alternaciji Aleksandra Janeva), noseći bijelu sudačku periku, ima nekoliko funkcija. Radi se o činu proglašenja presude, ali presuda je predstavljena više kao ispovijed i javno priznanje izgovoreno direktno u publiku, i to piščeve samosumnje. Ivana Boban / Aleksandra Janeva izgovaraju monolog čučeći na stolici, u gesti koja potkopava vlastitu ozbiljnost. Perika i čin čućnja operiraju u kontrastu jedan s drugim proizvodeći čudnu nesposobnost da se odluči o tome koji je ton situacije, afektivni ambigvitet koji se čini karakterističnim za rad BADco.-a u cjelini, odnosno koji će postati jedno od ključnih obilježja budućeg rada skupine BADco.



Ispovijedi, BADco., Zagreb, 1999. Uvodni monolog, jedan od činova proglašenja presude, prezentiran kao ispovijed. Janko Rakoš i Ivana Boban.

Već u ovom trenutku u predstavi možemo osjetiti nizanje motiva kojima će se BADco. baviti. Izvedbu otvara monolog uokviren kao presuda, ali sadržajno bliže ispovijedi. Međutim, ako promislimo o tome što podrazumijevamo pod „ispovijedi“ – dakle, kao što sam već primijetila, nešto što bi netko radije držao sakrivenim jer razotkriva onoga koji se ispovijeda čineći ga osobito ranjivim (primjerice ispovijed o ljubavi) ili baca loše svjetlo na osobu koja se ispovijeda, kao priznanje nekog čina koji se nije trebao napraviti, moralno ili pravno pogrešnog – pitamo se može li ono što čujemo uopće biti definirano kao ispovijed. Prije svega, riječ je o ispovijedi ne nečega skrivenog već specifičnog tipa refleksije karakteristične za retrospektivnu strukturu osjećaja koja je, čini se, na zlom glasu od 1970-ih – da je sve već izgovoreno te da je ono s čim smo ostali sada ponavljanje i rekombiniranje stvari koje su već izrečene na toliko mnogo različitih načina. Ta je „ispovijed“ kao takva potpuno redundantna, jer nema ništa specifično u njoj, ništa osobno ni individualno, nikakvo razotkrivanje ne stoji iza nje. Ona naglašava ono što svi već znaju i što se izgovorilo puno puta.

„Riječi se ponavljaju u identičnim kombinacijama. Ne mogu točno navesti imena knjiga i autora, no radi se o bibliotekama, o golemim hangarima rečenica sa istom temom: tko sam, što mislim, pamtim li snove, griješim li, kajem li se (...) I sam sam odustao od pisanja, jer čemu? Sve što zaustim već odavno trune na nekom

papiru: na trideset, na pedeset, na stošezdeset i sedmoj stranici, u predgovoru... Već je stotinu puta sročeno, stilizirano, prafrazirano, odbačeno (...) Očigledno da je jednom netko zapisao sve ono što se imalo zapisati i stavio točku. (...) O meni je sve već rečeno. To je činjenica. Ja sam jedna arhaična pojava.“ (*Ispovijedi*, 1999., 2. minuta)

Međutim, istovremeno se artikulira i strah da postoji *nešto* što se ne može prizvati u sjećanje, da je nešto izgubljeno, promaklo, pobjeglo... da je netko kriv, a da se ne može sjetiti zašto. Sugerira se da je „ispovijed“ nešto što je onemogućeno i spriječeno, ali istovremeno i nužno, jer postoji osjećaj nečega što bi trebalo postojati, iako se ne može naći, nekog ključa koji bi mogao biti konačan, originalan...

„Čitam među redovima i tražim original... Vrlo je mala mogućnost da ću ikada naići na taj tekst, ali ne mogu stati, jer me progoni misao da se u svim tim prepisivanjima nešto zagubilo, jedan cijeli odlomak, neka alkemijska partitura od desetak rečenica u kojima je moja povijest.“ (*Ispovijedi*, 1999., 3. minuta)

Ovo je početak uvoda, nagovještaj onoga što slijedi u uvodnom monologu Ivane Sajko. Ono što slijedi preuzeto je iz Foucaultova inauguralnog predavanja „Diskurs o jeziku“ iz prosinca 1970. u Collège de France, koji citira dobro poznati dio iz Beckettova djela *The Unnamable*:

„Valja nastaviti. Ne mogu nastaviti. Valja izricati riječi sve dok ih ima. Valja ih izricati sve dok me one pronalaze. Dokle god mi govore. Neobičan trud. Čudna greška. Valja nastaviti, to je možda već učinjeno, možda su mi već priopćene, možda su me dovele do kraja moje povijesti, pred otvorena vrata moje povijesti. Začudio bi se da se ona otvore.“ (*Ispovijedi*, 1999, 5. minuta)¹⁰

Drugim riječima, sama izjava o iscrpljenosti, potrošenosti onoga što bi tek trebalo biti zabilježeno, beskorisnost nastavljanja pisanja bilo koje priče pojavljuje nam se kao direktan citat citata naglašavajući sam čin multiplikacije onoga što se čini jedinstveno i posebno, otkrivanje nečega o čemu još nitko ne zna ništa i što je možda neugodno za onoga koji to izgovara. Međutim, to je istovremeno „ispovijed“ o onome o čemu već svi sve znaju, nekoga o kome svi znaju sve što se ima znati.

¹⁰ „I can't go on, you must go on, I'll go on, you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me - heavy burden, heavy sin; I must go on; maybe it's been done already; maybe they've already said me; maybe they've already borne me to the threshold of my story, right to the door opening onto my story; I'd be surprised if it opened.“ (S. Beckett, 1978)



Ispovijedi, BADco., Zagreb, 1999. Ispovijed Damienisa kako je mučen. Pravdan Devlahović ga šapće Nikolini Pristaš, koja ga potom izgovara u mikrofona.

Tako nas *Ispovijedi* otvoreno i namjerno iznevjeravaju kao one koji, vođeni već samim nazivom predstave, očekuju da dolaze poslušati ono što je do tada bilo skriveno od nas. A ispada da toga ili nema ili se ne može prizvati u sjećanje. I to inzistiranje na činu „ispovijedi“ kao nečemu uvijek već repetitivnom postavlja ton cijeloj produkciji, kako afektivni, tako i konceptualni. Međutim, naglasak na ponavljanju zapravo prilično precizno govori o samoj prirodi i logici ispovijedi, jer se ispovijedi razumiju kao takve u kombinaciji forme i sadržaja. Naime, sam čin ispovijedanja limitiranog je i ponavljajućeg sadržaja. Jedinstvenost je već protjerana iz čina ispovijedi kako bi ispovijed bila ispovijed. Naime, ispovijed ne može biti o bilo čemu. Ispovijedi su obično ponavljanja stvari *vrijednih ispovijedanja*, a te su stvari zapravo limitirane u broju. Postoji samo određen broj „istina“ o kojima se možemo ispovijediti i koje nose dovoljnu težinu.¹¹ Formuliranje ispovijedi oko čina artikuliranja ponavljanja paradoksalno otkriva samu

¹¹ Ovome bi se moglo kontrirati tako da se kaže da postoji milijun stvari oko kojih se možemo ispovijediti, primjerice da smo nekom četkicu za zube ubacili u WC kako bismo mu se osvetili te je potom vratili na njezino mjesto. Međutim, iako je takvih potencijalnih „grjeхова“ puno, malo je njih dovoljno bitno da bi se mogli zvati ispovijedima u punini njihove težine, odnosno u načinu na koji je ispovijed tretirana u predstavi *Ispovijedi*, kao nešto iznimno teško, moćno, bolno i intenzivno. Velike ispovijedi uvijek se tiču smrti ili ljubavi odnosno preljuba (s time da je i preljub u današnjem psihoterapiji okrenutom društvu normaliziran i tretiran kao posljedica problema u odnosu ili nerazumijevanja supružnika).

prirodu ispovijedi kao koncepta. Ispovijed ima navodnu auru jedinstvenog događaja, ali zapravo se radi o nečemu visoko standardiziranom, s limitiranim opcijama.

Ali to nije jedini paradoksalni trenutak u odnosu na *Ispovijedi*. Važan je način na koji ispovijed funkcionira jer je to jedna od onih instanci gdje samo kontekstualiziranje situacije situaciji daje autentičnost. Drugim riječima, format ispovijedi, kontekst koji je tako organiziran da stvara očekivanje ispovijedi, proizvodi i doživljava autentičnosti, iskrenosti, neovisno o stvarnom odnosu ispovijedi prema istini kao korespondenciji. Naime, ono što „priznajemo“, „ispovijedamo“, čini se inicijalno istinitijim zbog prepreka (vanjskih i unutarnjih) koje čin ispovijedi priziva samom svojom definicijom. Postajemo heroji svoje vlastite ispovijedi zbog rezistencije koju sram ugrađuje u ispovijedi. Čin ispovijedi postaje vrijedan heroja, upravo zato što je bolan i neugodan.

Ali i druge „ispovijedi“ u predstavi, poput one inspirirane pripovijetkom Frana Galovića i opisom mučenja Damiensa, zapravo su negacije sebe samih. Glas Damiensa opisuje u vebne detalje kako je bio mučen, kanaliziran Nikolinom Pristaš. Ali za ispovijedanjem toga nije bilo nikakve potrebe, jer je to vidio cijeli grad. Dogodilo se u javnosti, kao spektakl, kao predstava. Ničeg nije ostalo da se ispovjedi. Također, ono što ponovo dovodi u pitanje sam koncept ispovijedi – radi se samo o izricanju kako se tijelo osjećalo, što se tijelu napravilo. I na taj se način

Ispovijedi, BADco., Zagreb, 1999. Nošenje vrata ispovjedaonica na leđima. Vide se Leon Lučev, Nikolina Pristaš, Pravdan Devlahović te dio tijela Damira Bartola Indoša, iza zavjese.



izbjegava kršćansko otkrivanje duše. Nakon monologa Nikoline Pristaš ne znamo ništa o tome što je Damiensa navelo da počinji taj zločin. Nismo čak ni sigurni što je zločin. Zapravo, što se nas tiče, on možda nije ni počinio taj zločin, jer sve o čemu slušamo posljedice su za njegovo tijelo, kao da je proces kažnjavanja centralniji nego samo djelo. Cijela je stvar o tome kako se pojedinac vlada nakon zločina, i veza između ispovijedi i disciplinarnih mehanizama. Ako pak pogledamo Foucaultovu definiciju ispovijedi, ispovijed je:

„(...) diskurzivni ritual gdje subjekt koji govori odgovara subjektu iskaza; također je ritual koji se otvara u relaciji moći, jer netko se ne ispovijeda bez prisutnosti, barem virtualne, partnera koji nije samo sugovornik već djelatna sila koja zahtijeva ispovijed, nameće je, procjenjuje je i intervenira da bi sudila, kaznila, oprostila, utješila, pomirila.“ (M. Foucault, 1978: 61-62, prev. U. B.)

Ta definicija, u skladu sa sljedećim, razumije ispovijed kao:

„Ritual (...) u kojem sama artikulacija, neovisno od vanjskih posljedica, proizvodi, u osobi koja je artikulira, intrinzične modifikacije: čini ga nevinim, iskupljuje ga, pročišćava ga, obećava mu spasenje.“ (M. Foucault u: C. Taylor, 2008: 82-83, prev. U. B.)

U monolozima inspiriranim Galovićem i Kierkegaardom onaj tko se ispovijeda istovremeno je i onaj koji bi trebao dati oprost, odnosno nedostaje onaj koji sluša i bez kojeg sama ispovijed i nema konvencionalnog smisla, kao što Lučev kaže: „Najzad, bio sam sam sebi pokajnik“ ili „Ja se ispovijedam samom sebi“, odnosno nešto kasnije: „Ispovijedam se i samome sebi, a ne bih smio ni to, jer ni ja ne znam do koje će me groze moja ispovijed dovesti.“ Te ispovijedi sasvim sigurno onog koji se ispovijeda ne pročišćuju niti ga vode prema spasenju, one samo zamućuju identitet onoga koji govori, ili ga rastaču na dvoje, u kakvom uzajamnom dovođenju u pitanje i onoga koji se ispovijeda i samog čina ispovijedi, a osobito onoga kojemu bi se trebalo ispovijedati.

Na ovom bismo se mjestu mogli osvrnuti na još jedno potkopavanje isповјedne i identitetske geste: problematiziranje anglosaksonske suvremene kazališne tradicije (jer je uistinu riječ o tradiciji koja počinje u 1970-ima i proteže se sve do drugog desetljeća 21. stoljeća), tzv. monologa-drame koji „postavlja identitet kao pitanje ambivalentne konstrukcije ili evidentne majstorije“ (J. Brockway Schmor, 1994: 158, prev. U. B.). U slučaju *Ispovijedi* bilo bi preciznije reći da se pitanje identiteta vrlo temeljito potkopava, odnosno sam se lik ispovjedača kao i same ispovijedi kao forme u potpunosti rastače. Kao da svaka rečenica pokušava samu sebe obrisati, odnosno poništiti. U tom se smislu koristi

i humor, i ako ne bismo mogli reći da *Ispovijedi* problematiziraju još jednu struju konfesionalne izvedbe, transformacijsku komediju koja je inicijalno populiističkog karaktera (J. Brockway Schmor, 1994: 158), nešto od banalno-sofisticiranog anti-humora pri kraju jest usmjereno problematizaciji klasične stand-up forme i njene retoričke restriktivnosti koja mora rezultirati smijehom, inače se naprosto radi o neuspjeloj šali.¹² Takvi trenuci humora povremeno su gestualni, kao kad Nikolina Pristaš prekida intenzivnu fizičku razmjenu, nadmetanje i erotsko izazivanje između Pravdana Devlahovića i Janka Rakoša svojom dječjom gestom intenzivnog puštanja zraka kroz usnice u kombinaciji s trljanjem lica i pljuvanjem. Ili kad mu, usred napete scene u kojoj Pravdan Devlahović uzruja no viče: „Šta radiš?“ dok se kreće pozornicom s pamučnom vrećom preko glave, Nikolina Pristaš skida hlače do gležnjeva. Primjer je za to i iscrpljujuće, ali i ble-savo nošenje vrata ispovjedaonice na leđima izvođača, u kakvoj realiziranoj metafori u kojoj sama ispovijed postaje doslovni drveni teret na leđima ispovjednika. Pri samom kraju predstave humor je i verbalan, kada Janko Rakoš ispituje Ivanu Boban može li kašljati na dubrovačkom i umire li iz sebe na pozornici.

Naš suvremeni pogled na ispovijedi razumije ispovijedi kao nešto što čini da se onaj koji se ispovijeda osjeća bolje o sebi samom, kao univerzalni, ahistorijski način da se osjećamo dobro (C. Taylor, 2008: 1). Ali povijesti ispovijedi pokazuju da se želja, prisila na ispovijed, razvijala na specifične i prilično akcidentalne načine i specifično kroz spisateljske prakse. Koja je veza ispovijedi i pisanja i zašto ih *Ispovijedi* pozicioniraju kao dio istog spektra?

U skladu s Foucaultovim pristupom, već je u helenističkoj kulturi srodnost između pisanja i brige za sebe bila uspostavljena kao jedna od tehnologija dobrog života. Činom pisanja, otkrivanja svojih misli papiru, povjeravanja stranicama pisac je prolazio kroz svojevrsnu transformaciju. U to je vrijeme brinuti za sebe bilo sinonim za poznavanje sebe. Propitivanja savjesti u antici bila su prilično rijetka i uglavnom su se manifestirala u formi filozofskih praksi. Tek razvojem kršćanskog koncepta sebstva pojavljuju se procesi istraživanja sebstva, svijesti, savjesti, povezana s brojnim poteškoćama. S kršćanstvom je postalo

12 Nisam dosad naišla na takvu klasifikaciju, ali rekla bih da postoji određena vrsta humora koji je onima koji vole čvrstu formu vica često neprobojan, čak štoviše glup i potpuno neduhovit. Odlikuje se igrama riječima čiji je užitak često upravo u njihovoj promašenosti odnosno besmislenosti i neupućivanju na ista „izvan“ same igre riječima. Društvene su mreže osobito pridonijele popularizaciji tog tipa humora u različitim memovima poput onog Tentin Quarantino – gdje se bez ikakve prethodno ili naknadno uspostavljene logike transformira ime Quentina Tarantina dovodeći ga u vezu s riječi Tent, odnosno šator. Užitak tog humora jest upravo u tome što on ne ide nikamo dalje nego se vrti sam oko sebe potkopavajući vlastite temelje. Smiješan je zato što je besmislen. Ali besmislen na specifičan način koji izgleda kao da se neka forma reproducira, samo što ta forma ne ide dalje od same sebe. U klasičnijoj formi humora cijela priča aludirala bi na neku epizodu iz Tarantinova filma, na prepoznatljivu referencu. Međutim, ovdje reference nema, i njezin izostanak proizvodi humor.

obavezno znati samog sebe, ne *samog sebe radi* nego kako bi se priznali grijesi božjem predstavniku.

Prema Foucaultu:

„Postoje tri ključna tipa samoistraživanja: prvo, samoistraživanje u odnosu na misli i njihovu korespondenciju sa stvarnošću (kartezijansko); drugo, samoistraživanje u odnosu na način na koji naše misli korespondiraju s pravilima (senekijansko); treće, istraživanje sebstva s obzirom na odnos između skrivene misli i unutrašnje nečistoće. U tom trenutku počinje kršćanska hermeneutika sebstva sa razotkrivanjem skrivenih misli. Ona implicira da postoji nešto skriveno u nama, i da smo uvijek u samoiluziji koja skriva tajnu.“ (M. Foucault, 1988: 46, prev. U. B.)

Upravo se u ideji sakrivenih istina kršćanska ispovijed razlikuje od Senekine upotrebe spisateljskih strategija kako bi netko ovladao samim sobom. Za Seneku, istine potrebne da se slijedi umjetnost dobrog života čovjeku su bile dohvatljive. Nije bilo anksioznosti oko samoistraživanja, karakteristične za kasnije kršćanske forme. Kao što kaže Seneka:

„Što je ljepše od proučavanja nečijeg dana? Koji je san dublji od onog koji slijedi nakon procjene nečijih čina? Kako je smirujuće, duboko i oslobađajuće kada duša primi svoje sljedovanje hvale i pokude, i podvrgne se vlastitom ispitivanju, vlastitoj cenzuri. Potajice, na sud stavlja svoje ponašanje. Provodim autoritet nad samim sobom, i svaki dan se želim kao svjedokom pred samim sobom. Kad mi je svjetlo smanjeno, i kad mi su-pругa konačno utihne, raspravljam sa sobom i uzimam mjeru mojih čina i mojih riječi.“ (L.A. Seneka u: C. Taylor, 2008: 15, prev. U. B.)

Za stoike krive su procjene bile pitanje nerazumijevanja i nepriznavanja određenih ideja o tome kako se netko treba ponašati, a ne dokaz loših namjera, kao što je to kasnije bio slučaj u kršćanstvu. Istinitom je smatrana istina etičkog ideala s kojom bi se onda uspoređivalo nečije ponašanje. Pitanje istine nije bilo pitanje korespondencije sa stvarnošću, istina nije bila psihološki dohvatljiva već se radilo o interesu za filozofsku istinu, istinu dobrog života filozofa. Cilj je bio istražiti kako biti uspješan u namjerama koje netko ima, a ne, kao u kasnijem razvoju kršćanstva, fokusirati se na razotkrivanje krivnje. Kao što Chloe Taylor primjećuje:

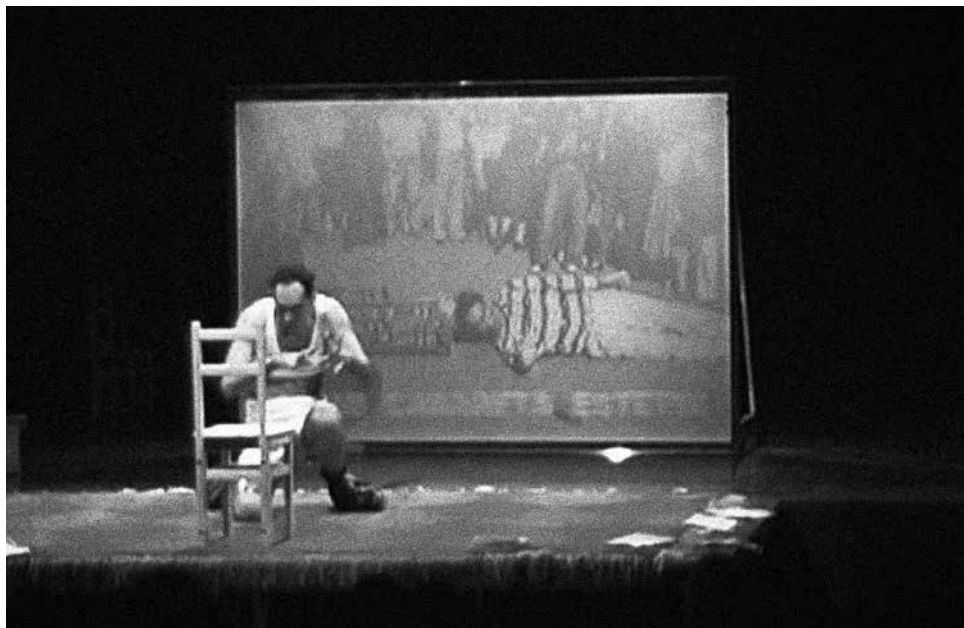
„...antički subjekt *odabire* podvrgnuti aktivnosti svog dana procjeni i nazoru drugog, umjesto da se nadgleda jer se smatra već nadgledanim, a transformacija nadzora u samo-nadziranje funkcionirat će jedino sa subjektovom istinitom suradnjom od početka. Antički subjekt se podvrgava i internalizira nadzor, ne zato što se njime dominira, već zato što je racionalno odlučio da želi biti podvrgnut, i internalizirati, prema tome i slijediti, model etičkog života koji filozofski prigranjuje.“ (C. Taylor, 2008: 14, prev. U. B.)

S kršćanstvom briga za sebe prestala se baviti umjetnošću postojanja, stvaranjem sebstva. Počela se baviti otkrivanjem toga tko netko uistinu jest, kako bi definirali iskušenja, prepoznali želje, priznali greške i pročistili dušu, održali se čistima. Kako bi sebstvo prepoznali kao ono koje griješi i koje treba kazniti, bilo je nužno pažljivo podvrgavati grešnike misli provjeri. Tako bi se vidjelo koje od njih su dobre a koje su loše, koje dolaze od boga a koje od vraga. A to se događalo uz pomoć ispovijedi ili uz pomoć gospodara-svećenika koji je djelovao *in persona Christi* i imao moć nad pokajnikom koju mu je Crkva dodijelila. S kršćanstvom proces samoformacije bio je zamijenjen procesom pažljivog samoistraživanja, koje je uključivalo potvrđivanje nečijeg statusa kao grešnika kako bi mu se oprostili grijesi.

„Pokajnik manifestira istinu sebe samog kao generički grešnu, umjesto da istražuje jedinstvenost njegove grešne prirode u simboličkim gestama i riječima. Finalno, kako je primijećeno, sebstvo kojem se „povjerava“ je ono kojeg se istovremeno odriče. I tom smislu, *qui facit veritatem venit ad lucem*: stvarajući istinu o sebi (koja je uvijek ista: da je netko grešnik) kroz izvedbe destrukcije tog sebstva, osoba je odbacila grešno i utjelovljeno sebstvo, i približila se svjetlu Boga.“ (C. Taylor, 2008: 10, prev. U. B.)

Za Grke fokus je bio na promjeni kako bi se živio bolji život, u pokušaju da se slijede ciljevi samoovladavanja, samotransformacije, prije nego interpretacije i samootkrivanja.

U 19. stoljeću, prema Foucaultu, teorija i praksa kažnjavanja nije bila više zainteresirana za stvarna djela pojedinaca već se počela baviti time kako bi se netko mogao ponašati, predviđanjima što bi pojedinac bio u stanju učiniti na temelju onoga što je dotad učinio. To miče zločin od čina njegova počinjenja stavljajući analizu pojedinca koji ga je počinio u središte istraživanja. Osobnost počinitelja postaje pravi fokus propitivanja.



Ispovijedi, BADco., Zagreb, 1999. Damir Bartol Indoš izvodi uživo performans *Čovjek. Stolec* čija se snimka iz 1981. istovremeno prikazuje na projekciji.

„S onu stranu priznanja (odgovornosti), mora biti ispovijed, samoistraživanje, objašnjenje sebstva, otkriće toga tko je netko. Penalna mašina ne može više jednostavno funkcionirati sa zakonom, kršenjem zakona i odgovornom stranom – treba joj nešto drugo, dodatni materijal. (...) Taj dodatni materijal ima stvoriti diskurs optuženog o samom sebi, kroz njegove ispovijedi, sjećanja, intimna razotkrivanje i slično.“ (M. Foucault u: D. Tell, 2010: 103-104, prev. U. B.)

Smatram da je odnos između umjetničkih strategija u *Ispovijedima* i kazališne formacije čina ispovijedanja u svojoj tradicionalnoj formi (realističkom ključu dolaženja do sakrivene unutrašnjosti) paralelan odnosu antičkih tehnologija sebstva i kršćanske ispovjedne kulture, kako ih razumije Foucault. Naime, *Ispovijedi* su, kao i antičke tehnologije sebstva, preokupirane stvaranjem kazališnih mehanizama, proizvodnjom i konstrukcijom neke izvedbene mašine koja ne simulira mehanizme narativizirane stvarnosti na koje smo navikli u procesu davanja smisla svojim životnim praksama. Tu ujedno paralela i prestaje jer, za razliku od antičkih tehnologija sebstva, koje su sebstvo ipak usmjeravale usklađivanju s unaprijed određenim etičko-filozofskim životnim idealom, *Ispovijedi*, pa i budući umjetnički put skupine BADco., usmjereni su proizvodnji kroz rezove, diskontinuitete i neočekivane montažne logike, a ne u odnosu na nešto što

već postoji. Međutim, ono zbog čega paralela donekle stoji jest onaj dio razlike „iskopavanja“ nečega što je već (psihološki) prisutno, kako već i kršćanska isповјedna kultura i realistično kodirano kazalište sugeriraju, u odnosu na proces istraživanja i samotransformacije sebstva/kazališta kako sugeriraju antičke tehnologije sebstva u Foucaultovoj interpretaciji.

Jedna od točaka u kojima kazalište nalikuje ispovijedi jest kroz katarzu koju proizvodi. Zapravo, ispovijed se u suvremenom svijetu razumije kao ono što proizvodi katarzu, odnosno svojevrsno olakšanje i pročišćenje.¹³ Autobiografske ispovijedi ciljaju na to da otkriju sebstvo a da ga se ne odreknu. Oni oslobađaju kršćanske konfesijske prakse od krivnje i želje. Ipak, u skladu s njihovom postdramskom formacijom, ispovijedi su u *Ispovijedima* opterećene nesposobnošću da donesu katarzu ili psihološko olakšanje.

Vratimo se na početak ovog teksta, gdje sam pobrojila umjetničke strategije koje će BADco. razviti u svom dvadesetogodišnjem radu kako bih sad detektirala njihove rudimentarne forme u *Ispovijedima*. Zainteresiranost za nepredodljivo već je uvelike nagoviještena neprestanim pokušajima potkopavanja same teme *Ispovijedi*. Ispovijedi u *Ispovijedima* više nema nego što ih ima, ali opet su višestruko prisutne, iscrpljene i iscrpljujuće na cijeli niz načina: od gestualnog humora preko stalnih pokušaja govorenja, iskazivanja, artikuliranja sumnji, neprestanih početaka i nerealiziranih krajeva.¹⁴ Dolazi već i do transformacije opsega pojma, odnosno do guranja i rastezanja, šaptanja i govorenja iz druge ruke, ali zanimljivo je i da primjer transformacije opsega pojma povezan s predstavom *Stranac* koji sam navela podsjeća i na temu *Ispovijedi*, „ekstremnu osvijetljenost“, „logiku transparentnosti“, koju „mutne“ i neosvijetljene, mračne *Ispovijedi* stalno blokiraju i sprečavaju. I prevođenje postoji u nekom obliku, primjerice kroz rekontekstualiziranje tada dvadeset godina starog uličnog performansa Damira Bartola Indoša, koji se bavio nečim što je takvim *Ispovijedima* strano, svojevrsnim iscjeljivanjem (kroz izvođenje) simptoma psihičke patnje jednog dječaka kojeg je Indoš poznao. Smješten u novi kontekst, zatvoren u kazalištu, taj performans počinje sugerirati nešto sebi suprotno - svojevrsnu nemogućnost ostvarivanja kontakta i unutarnju usmjerenost.

13 „Poznato je da nas pričanje o bolnim i uznemirujućim sjećanjima ili iskustvima rasterećuje i osigurava olakšanje. To znači da se takva sjećanja odnosno iskustva mogu doživjeti kao teret. Ona induciraju psihički pritisak koji može rezultirati brigom i depresijom. Pritisak, kao od vlastite sile, izaziva otpuštanje: proces može zauzeti oblik snažne potrebe za otvaranjem, otvorenim govorenjem o opresivnim tajnama. Ta potreba pronalazi svoj izraz na dva načina: ili u osobnim poveravanjima prijatelju u kojeg vjerujemo ili kao zapis. U potonjem slučaju, moguće je da sjećanja o kojima se radi nisu piscu ostavila nimalo mira dok ih nije „izbacio iz sistema.“ (E. Berggren, 1957: 3, prev. U. B.)

14 Predstava sugerira da ima nekoliko krajeva, odnosno Janko Rakoš pokušava govoriti o tome kako bi sve predstava mogla završiti. Ali ni to mu ne uspijeva, jer ga drugi izvođači ometaju.

Prevođenjem bi se moglo nazvati i ono što Nikolina Pristaš i Pravdan Devlahović, a kasnije i Leon Lučev, izvode transformirajući Indošev fizički jezik u svoje plesne, odnosno pokretne varijacije. Dok je montažna logika svakako prisutna, i u gradnji scena i, ponovo, u njihovu kolažiranju s Indoševim performansom, čini mi se da još nema disjunktivne sinteze, odnosno da su motivi grupirani po sličnosti i povezivosti, a eventualna disjunkcija više je afektivne prirode – kada se jedan afektivni modus (onaj intenziteta na granici patetičnosti: „Hoću li ikada moći voljeti bez grijeha?“ – „Ne“ vitlanje mikrofonom koje izaziva jezu jer zvuči kao dolazak Smrti Kosca) pobija drugim (blesavim fizičkim gestama nespretnosti ili namjerne ljudskosti (hlače spale oko gležnjeva). U tim bi se afektivnim sudarima moglo naslutiti i ono što će BADco. kasnije definirati kao cureće žanrove, odnosno kao citate određenih (filmskih) žanrovskih formacija. Međutim, u *Ispovijedima* oni još nisu prisutni.

I za kraj nešto pomalo drugačije, iako nagoviješteno u uvodu. Tekst Jelene Marković „Ubojite šutnje: mržnja, strah i njihove šutnje“, posvećen političkom diskursu u Hrvatskoj 2015. – 2018., izbjegava imenovati kako same izraze govora mržnje tako i manjinu protiv koje je mržnja uperena:

„U samom uvodu, napominjem da je moja epistemološka, politička i osobna odluka da u tekstu o govoru mržnje ne navodim primjere takva govora jer smatram da je njegovo upisivanje u tekst samo još jedan od načina njegova širenja i osnaživanja. Također, njihovo navođenje može imati neočekivane i potencijalno štetne posljedice koje je nemoguće kontrolirati. Zbog toga nisam spremna ni osobno ni profesionalno preuzeti rizik oprimjerivanja govora mržnje i imenovanja subjekata i objekata mržnje. U spomenutoj odluci vidljiv je i osnovni mehanizam straha koji se istražuje, a koji je utkan i u ovaj rad. Strah se ‚pretače‘ iz javnog u privatni univerzum pojedinca i obrnuto. Taj mehanizam dovodi do toga da ukazivati na recentne strahove vlastite zajednice znači neminovno osobno i profesionalno ‚uklizavanje‘ u zone straha. Osim toga, imenovanje subjekta i objekta mržnje najčešće potiče djelovanje empatije prema subjektu i/ili objektu mržnje te njihovo imenovanje može skrenuti pozornost s merituma rasprave.“ (J. Marković, 2019: 99)

Smatram da *Ispovijedima* možemo dati i jedan dodatni značenjski sloj uzmemo li u obzir njihov kontekst, specifičnije Hrvatsku devedesetih i rat koji ju je obilježio. Iako se nijednom riječju u ovoj predstavi ne spominje rat ni tada suvremena politička situacija, pitanje krivnje, grijeha, ispovijedi i nemogućnosti ispovijedanja, po meni, čuči u pozadini te predstave, kao kakvo kolektivno i afektivno nesvjesno. Direktna tematizacija rata dok je rat tek nedavna prošlost, osim u

rijetkim slučajevima poput *Generacije 91-95* Boruta Šeparovića i Gorana Ferčeca (a i oni su se realizirali tek koje desetljeće kasnije), često bude preteško i etičko i estetsko opterećenje za umjetnike. Međutim, to ne znači da rat i njegove šutnje neće naći svoj put, kroz, u ovom slučaju, nemogućnost, nevoljkost i dekonstrukciju same mogućnosti ispovijedanja i otvorenoga govora. ●

LITERATURA

- Bauer, Una (2021), *BADco. Vježbanje nemogućeg*, Centar za dramsku umjetnost, Umjetnička organizacija Oaza, Zagreb.
- Beckett, Samuel (1978), *The Unnamable*, Grove, Atlantic, New York.
- Berggren, Erik (1975), *The Psychology of Confession*, E. J. Brill, Leiden.
- Brockway Schmor, John (1994), „Confessional Performance. Postmodern Culture in Recent American Theatre“, *The Journal of Dramatic Theory and Criticism*, g. 9, br. 1, str. 157-173.
- Foucault, Michel (1994), *Nadzor i kazna*, Informator, Fakultet političkih znanosti, Zagreb.
- Foucault, Michel (1988), *Technologies of the Self: A seminar with Michael Foucault*, ur. Luther H. Martin, Huck Gutman i Patrick H. Hutton, Tavistock Publications, London.
- Foucault, Michel (1978), *History of sexuality: An Introduction*, Pantheon Books, New York.
- Foucault, Michel (1997), „Christianity and Confession“, *The Politics of Truth, Semiotext(e)*, Los Angeles, str. 199-236.
- Galović, Fran (1942), „Ispovijed“, *Pripovijesti 2 (1912 – 1914)*, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb, str. 93-123.
- Haler, Eva Katarina (2019), *Nadohvat*, V. B. Z., Zagreb.
- Marković, Jelena (2019), „Ubojite šutnje: mržnja, strah i njihove šutnje“, *Naracije straha*, ur. Natka Badurina, Una Bauer i Jelena Marković, Leykam International, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 97-122.
- Taylor, Chloe (2008), *The Culture of Confession from Augustine to Foucault: A Genealogy of the 'Confessing Animal'*, Routledge, New York.
- Tell, Dave (2010), „Rhetoric and Power: An Inquiry into Foucault's Critique of Confession“, *Philosophy & Rhetoric*, g. 43, br. 2, str. 95-117.

Višnja Kačić Rogošić

Odsjek za komparativnu književnost, Filozofski fakultet,
Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Schmrtz i dadaizam

UDK 792.077:7.037.4

Sažetak: U radu se analizira kazališni i performerski rad mlade zagrebačke kazališno-glazbene skupine Schmrtz teatar (1995. – 2000.) pri čemu se pronalaze elementi koji ih povezuju s dadaističkim pokretom. Poveznice su uočljive u ratnim okolnostima nastanka zagrebačke grupe, raznovrsnim područjima njihova umjetničkog izričaja, interpretaciji imena Schmrtz, koje ne znači ništa, rušilačkom odnosu prema umjetničkim institucijama, konvencijama i tradicionalnim vrijednostima, korištenim stvaralačkim postupcima poput slučaja, aktivističkome stavu te odnosu prema sadržaju umjetničkoga djela, prostoru, tijelu i publici koji iz takvoga stava proizlazi kao i u finalnoj gesti samoukidanja. Zasebno se analizira transfer njihove kroz izvedbu afirmirane estetike u produkciju fanzina *Schmrtzin*, koji članovi skupine zajednički objavljuju.

Ključne riječi: Schmrtz teatar; dadaizam; zagrebačka izvaninstitucionalna scena 1990-ih; osporavanje; slučaj; aktivizam; *Schmrtzin*

Schmrtz and Dadaism

Abstract: The article analyses theatre and performance art works of the young theatrical and musical group Schmrtz Theatre (1995 – 2000) from Zagreb detecting the elements which connect Schmrtz to Dadaist movement. Connection is evident in the war circumstances of its emergence, variety of the media that members of the group chose for artistic expression and the interpretation of the name Schmrtz which means nothing. It is also present in the destructive attitude towards art institutions, conventions and traditional values, in some of the creative procedures they use, such as chance, in the activist position and the relation towards the body, content, space and audience of the artwork resulting from such position. Eventually, it is visible in the final act of self-abolition. The paper provides a separate analysis of the transfer of their aesthetics, which was established performatively, to the production of the fanzine *Schmrtzin* which was jointly created by the members of the group.

Keywords: Schmrtz Theatre; Dadaism; Zagreb non-institutional scene of the 1990s; contestation; chance; activism; *Schmrtzin*

I.

U uvodnome poglavlju svoga maturalnog rada naslovljenoga „Moderna, avantgarda“ maturantica zagrebačke XVI. gimnazije Ana Jurišić, ujedno članica kazališne skupine Schmrtz teatar (1995.–2000.), rezignirano zaključuje: „Kategorija ukusa vremena dopušta da umjetnost može biti bilo što. (...) To je pomalo razočaravajuće saznanje. Očekivala sam neke gotovo uzvišene kvalitete koje će razlikovati umjetnost od ne-umjetnosti. Čini se, jedino što mi preostaje jest to da prihvatim ili ne prihvatim određenje pojma umjetnosti vremena u kojem živim.“ (A. Jurišić, 1996: 3) Neočekivana uporaba spomenutoga rada kao izvedbenoga predložka, odnosno poticaja, razlog će njezina razočaranja međutim nastojati istaknuti kao formulu neizostavnoga umjetničkog uspjeha. Tako će 21. travnja 1997. zagrebački Schmrtz teatar u SKUC-ovoj dvorani Forum premijerno odigrati predstavu pod nazivom *Maturalna radnja Ane Jurišić* kao drugi dio njihove tetralogije *Chelsea Girls*, kojom skupina afirmira talent svojih četiriju članica (ostali dijelovi posvećeni su Zrinki Šamiji, Zrinki Kušević i Ani Mandić)¹ reagirajući na njihov „nepravedni“ pad na prijamnome ispitu za Odsjek glume zagrebačke Akademije dramske umjetnosti kojemu su redom više puta pristupale. Preuzimajući iznevjeravanje očekivanja i neuspjeh kao matricu predstave fragmentirane strukture, voditelj ceremonije i „guru“ skupine Mario Kovač megafonom će najaviti niz kazališno intrigantnih točaka koje se iz „opravdanih“ razloga ne mogu prikazati na sceni kao i njihovu supstituciju – desetak neizuzetnih, nepripremljenih, nevještih i nezanimljivih nastupa koji naprimjer uključuju penjanje djevojke u vrlo kratkoj suknji na vrlo visoke ljestve, jedva čujno pričanje osrednjih viceva, nezgrapnu imitaciju baletnoga plesa i razbijanje žarulja i naranača bejzbolskom palicom. Otprilike jednosatnu izvedbu pratit će glasno čitanje maturalnoga rada u izvedbi njegove autorice, slabo koordinirana svirka skupine glazbenika te povremeni ekscesi sudionika, uključujući i gledatelje, a završit će kolektivnom smrću svih izvođača na sceni uz megafonske napomene ležećega voditelja: „Molim sve iz publike da odu doma osim moje

- 1 Riječ je o predstavama *Plesni tečaj Zrinke Šamije* (Zagreb, 1997.) i *Zrinka Kušević je zaspala poslije doručka i probudila se točno na vrijeme za ručak* (Zagreb, 1998.), dok je predstava *Ljubav i poljupci Jelene Beri*ć (Vukovar, 1997.), zbog izostanka protagonistice kojoj je prvobitno bila posvećena, koristila ime druge članice Schmrtza i, prema sjećanju Marija Kovača, dobila svoju izvornu verziju tek u retrospektivnome predstavljanju skupine puno kasnije (M. Kovač u: V. Kačić Rogošić, 2021). Čitav ciklus preuzima ime eksperimentalnoga filma Andyja Warhola iz 1966. godine uspostavljajući paralelu između Warholovih superzvijezda koje se pojavljuju u filmu i „zvjezdanoga“ statusa četiriju članica Schmrtza. Aluzija na Warholov rad vidljiva je i u konceptu intervencije *Red Carpet/15 minuta slave* koja je planirana na svečanom otvorenju izložbe djela Andyja Warhola u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 11. rujna 2001., kad su članovi skupine namjeravali tretirati sve posjetitelje izložbe poput slavnih osoba npr. vrišteći oduševljeno prilikom njihova dolaska ili boreći se za autograme. Intervencija je otkazana zajedno sa svečanim otvorenjem zbog velikoga terorističkog napada na Sjedinjene Američke Države toga dana.

mame. Mama, ja i Maja² trebamo prijevoz doma. Kad oživimo.“ Opći dojam *ad hoc* pripremljenoga događaja, proizvoljnosti, aljkavosti i dobre zabave ponajviše samih izvođača u dobrohotnoj, ali kritičnoj publici proizveo je zasićenje koje je novinar Kruno Petrinović opisao sljedećim riječima: „Schmrtz teatar nesumnjiv je kazališni potencijal ovoga grada, na žalost kod njih stvari još uvijek mnogo bolje (i jedino!) funkcioniraju na papiru, nego uživo na pozornici. To znači da je o predstavama Schmrtza za sada puno zanimljivije čitati i slušati, nego nazočiti im.“ (K. Petrinović, 1997: 31) Tim je opisom ujedno prilično točno odredio misiju skupine koja se tijekom svoga plodnoga petogodišnjeg postojanja trsila ostvariti pojedine zaigrane scenske ideje, koncepte ili, čak, vrlo liberalno shvaćen „program“ posvećujući vrlo malo pažnje priznatim normama umjetničkoga djela i njegove realizacije. Slijedom teme uvodno spomenute „maturalne radnje“ čije listove izvođač Josip Visković u jednome trenutku poput reklamnih letaka baca u publiku dalo bi je se usporediti s Richterovim opisom dadaističkoga pokreta, „čiji je jedini program bio ne imati program (...) što je pokretu dalo eksplozivnu moć da se razvije u svim pravcima, nesputan estetskim ili društvenim ograničenjima. (...) Ta je sloboda mogla (i jest) voditi novoj umjetnosti - ili ničemu.“ (H. Richter, 2001: 34) Namjera je sljedećega teksta ispitati tu i ostale slučajne poveznice između toga avangardnog pokreta iz prve polovice 20. stoljeća i te srednjoškolsko-studentske zagrebačke skupine, jedne od najistaknutijih predstavnica nove mlade izvaninstitucionalne scene stasale u Zagrebu polovicom devedesetih godina 20. stoljeća i grupe koja je svoju lucidnu anarhičnost začinjenu nepresušnom energijom i posvemašnjom drskošću na različite načine demonstrirala u okviru zbivanja kojima su supokretači i suorganizatori kao što je Festival alternativnog kazališnog izričaja - FAKI, ostalih izvedbenih događanja izvan matice kao što su Akcija Frakcija ili Eurokaz, aktivističkih manifestacija poput Mirovnih igara ili populističkih slavlja kao što je Splitski krnjeval. Spomenute poveznice naime njihovi recipijenti uočavaju već u ranim danima Schmrtzova djelovanja - novinarka Andrea Kirinčić „prepoznaje dadaističke elemente (...) koji se svode na negaciju svake logike, destrukciju radi destrukcije i obaranje svih vrednota civilizacije“ (A. Kirinčić, 1996: 42)³, članovi skupine ističu to i u drugim domenama svoga rada - Ana Jurišić u vrijeme djelovanja Schmrtza s kolegicama Unom Bauer i Lovorkom Mađarević pokreće i uređuje školski časopis imenom *Dada*, dok ih Kovač retrospektivno spominje u memoarskim zapisima pozivajući se, među ostalim „kazališno-performerskim otpadnicima“, i na inspirativnost jedne od ključnih figura dadaističkoga pokreta Tristana Tzare (M. Kovač, 2021: 3). S obzirom na veliku produktivnost grupe čiji opus uključuje šest kazališnih predstava, tridesetak performansa, hepeninga, akcija i

² Maja Kovač, sestra Marija Kovača i ujedno članica skupine.

³ Štoviše, novinarka Schmrtz teatar naziva „pokretom“, iako tu kategorizaciju izvodi bez argumenata (A. Kirinčić, 1996: 41).

intervencija, tri glazbena albuma, četrdeset do pedeset koncertnih izvedbi⁴ i pet brojeva fanzina, potražiti ću ih u izdvojenim izvedbenim i neizvedbenim manifestacijama schmrtzovske estetike kao i utvrđivanju kriterija pripadnosti grupi, ali i mnogim „praktičnim“ aspektima njihova rada, u smislu okolnosti djelovanja, organizacije ili proizvodnoga procesa, te recepciji.

II.

Iako prostorno disperziran i vremenski teže odrediv, dadaizam se inicijalno vezuje uz osnutak ciriškoga Cabareta Voltaire 1916. godine koji će se pokazati formativnim za pokret. Ta dadaistička izvedbena pojava – jednako znakovita kad je u pitanju djelovanje zagrebačke kazališno-glazbene skupine – nerijetko se interpretira u svjetlu ratnih zbivanja: suosnivačka grupa mahom imigrantskih umjetnika okupljenih u jezgri ratnoga kaosa, neutralnoj Švicarskoj, osuđuje ne samo rat već i europsku kulturu koja ga je iznjedrila, a na urušavanje te civilizacije reagira anarhičnom afirmacijom umjetničke slobode bez ograničenja i svojevrsnim „plaženjem jezika“ odabirući, među ostalim, neposrednost izvedbe kao adekvatni žurni odgovor. Dnevničkim riječima njemačkoga pjesnika i suosnivača Voltairea, Huga Balla, rečeno: „Nakon što je bankrot ideja ogolio sliku čovjeka do njegovih najdubljih slojeva, instinkti i naslijeđa sad patološki naviru. Kako nijedna umjetnost, politika ili znanje, čini se, ne mogu obuzdati ovu poplavu, ostaju jedino vic i krvava poza.“⁵ (H. Ball, 1996: 65-66) Premda je Schmrtz poput dadaističkoga pokreta puno više od simptoma svoga vremena, ne može se zaobići društveno-kulturne okolnosti njegova osnutka kao uvodnu poveznicu. Skupina svoj prvi nastup održava 23. lipnja 1995., tek nekoliko mjeseci prije završetka oružanih sukoba Domovinskoga rata (koji nisu zaobišli ni Zagreb), a s obzirom na to da se okupacija dijela hrvatskoga područja nastavlja sve do početka 1998., pritisak rata u nekome obliku predstavlja nezaobilazni kontekst više od polovice njihova petogodišnjega djelovanja. Tome se, naravno, pridružuje i opća poratna atmosfera zemlje koja prolazi kroz ideološku, kulturnu i gospodarsku tranziciju i u kojoj optimizam zbog ostvarenoga nacionalnog suvereniteta nagrizaju pojave poput pada ekonomske moći, porasta korupcije, pojačanoga raslojavanja društva i prijetee nesigurnosti neoliberalnoga kapitalizma. Teško je utvrditi koliko su opisane okolnosti jedna od početnih motivacija djelovanja *cjelokupne* grupe vrlo promjenjiva sastava i, ako jesu, do koje je mjere ta izvedbena reakcija osviještena među tadašnjim srednjoškolcima i kasnije mladim studentima, ali o njihovu značaju kad su u pitanju udruživanje, izbor medija izražavanja i oblikovanje estetike grupe svjedoči suosnivač i svojevrsni glasnogovornik Schmrtza Mario Kovač:

4 Neke su se događale spontano, naprimjer kao produžena posljednja točka predstave *Schmrtz Cabaret*, i nisu posebno najavljivane, pa ih je teško točno pobrojiti.

5 Ako drugačije nije navedeno, prijevod je moj.

„Bio sam svježi srednjoškolac zaljubljen u kazalište i rock'n'roll, a umjesto da idem po predstavama i koncertima, svakodnevica su mi postala zračne uzbune, atomska skloništa i TV Dnevnik. Mnogi vršnjaci izlaz iz te situacije počeli su tražiti na različite načine: neki su počeli piti, neki se drogirati, neki su umjesto opijata zabrijali na nacionalizam i agresiju a brojni su počeli tonuti u depresivna stanja koja su na naplatu došla godinama kasnije. Ja sam svoj izlaz iz tog mučnog okruženja pronašao u - apsurdu. (...) bilo mi je najbitnije svoj otpor prema cjelokupnoj situaciji pokazati glumeći čudaka, izopćenika, samotnjaka, frika te tražeći društvo sličnih.“ (M. Kovač, 2021: 10)

Na tome tragu, pokušavajući pomiriti već djelomično opisanu rušilačku estetiku s antiratnim uvjerenjem, više Schmrtzovih izvedbi - poput izvedbe njihove „gothic punk opere“ *Hieronymus* u okviru završne akcije Dana Antiratne kampanje Hrvatske na zagrebačkom Zrinjevcu 1996. godine, performansa *Ljubav i poljupci Jelene Berić* izvedenoga 1997. godine u Vukovaru u vrijeme kad još uvijek nije dovršena mirna reintegracija Podunavlja ili koncertnoga nastupa u okviru zagrebačkih Mirovnih igara 1999. godine - načelno je vezano uz širenje pacifizma, iako s posve oprečnim ishodima. Tako vukovarskim performansom članovi skupine u grad koji postaje jedan od simbola ratnoga razdora i stradanja civila odlučuju „donijeti što više ljubavi“ (M. Kovač u: V. Kačić Rogošić, 2021) te ostvaruju izvedbeno siromašni, ali značenjski punokrvni i rizični⁶ silazak u publiku i razmjenu nježnosti s odabranim gledateljima koji su spremni sudjelovati u simboličnome pomirenju dvaju kolektivnih sudionika izvedbenoga čina prisilno razdvojenih rampom. S druge strane agresivna i kaotična izvedba „opere“ *Hieronymus*, kojoj je „libreto“ ispunjen izmišljenim epizodama iz života i rada flamanskoga slikara Hieronymusa Boscha, a stvaralačka motivacija scenско uprizorenje njegovih živopisnih fantastičnih slika iz pakla,⁷ pokazat će se nespojivom s ciljevima i praksom antiratne kampanje do te mjere da je pred kraj prekida policija. Komentarima prisutnih: „Zar je to Antiratna kampanja? Pa ovo je čista destrukcija... Antiratna bi trebala pronositi jednu izuzetno humanu priču. (...) Ovaj nastup vam zaista nije trebao, ovo djeluje kontraproduktivno za vašu promociju.“ (V. Nikolić, 1996: 20)

6 Zanimljivo je kako tu njihovu gestu ljubavi i pomirenja Ivana Sajko interpretira kao „odbijanje“ kazališnoga nastupa indikativno za politički impotentno i distancirano avangardno kazalište toga razdoblja koje publiku ostavlja frustriranom (I. Sajko, 1997).

7 U kontekstu ovoga članka može se uputiti na napomenu Aleksandra Flakera o Boschu kao jednome od „prethodnika avangardnoga simultanističkog i grotesknog oblikovanja svijeta“ (A. Flaker, 1984: 45), upravo onih karakteristika koje su ga približavale esteticima kaosa i ružnoga Schmrtz teatra.

Destrukcija i agresivnost u funkciji estetskoga prevrednovanja međutim vežu se upravo uz društvenu funkciju avangardnoga djelovanja, „izlazak“ umjetnosti u stvarni život i njezinu neposrednu učinkovitost. Riječima jednoga od ključnih dadaističkih autora slikara, kipara i pisca Jeana (Hansa) Arpa: „(r)evoltirani klaonicom svjetskoga rata 1914. mi smo se u Zürichu posvetili umjetnosti. Dok su u daljini grmjeli topovi mi smo iz sve snage pjevali, slikali, izrađivali kolaže i pisali pjesme. Tražili smo umjetnost čiji su temelji u osnovama, težili smo izliječiti ludilo vremena i pronaći novi poredak stvari koji bi obnovio ravnotežu između raja i pakla.“ (J. Arp u: D. Hopkins, 2004: 6) Ta simbolika *tabule rase* i novoga početka ogleda se već u samome imenu pokreta za koji nije sigurno je li ponuđeno kao svjesno rješenje ili je otkriveno slučajno. Pojam *dada* u vrlo raznolikim interpretacijama vraća se počecima te mu se pridružuje naprimjer primitivni (naziv za svetu kravu u jednome od afričkih plemena) ili infantilni naboj (prve riječi koje izgovara dijete), istovremeno usvaja mnoga značenja (afirmacija u slavenskim jezicima, dječji konjić na francuskom itd.), ali ih i decidirano odbacuje (H. Richter, 2001: 31-32). Kako to Tzara odlučno izjavljuje u manifestu objavljenome u trećemu broju časopisa *Dada*, „Dada ne znači ništa“ (T. Tzara u: S. Sorel, 2009: 65). Slijedom maksime da je ime znak, i naziv Schmrtz rezultat je „višesatnog poigravanja sa slovima na papiru“ (M. Kovač, 2021) te svjedoči o „neozbiljnosti njihova pristupa“ jer je članovima grupe „isključivo bitno

Out, demons, out!, Schmrtz Teatar, Zagreb, 1999., foto: F. Beusan.









Out, demons, out!, Schmrztz Teatar, Zagreb, 1999., foto: F. Beusan.

da ništa ne znači“ (A. Kirinčić, 1996: 41). U tim interpretacijama izostaje naglašavanje nadnacionalnoga potencijala naziva koji predstavlja značajnu vrijednost povijesnoj avangardi, što na neki način signalizira i ograničeni domet Schmrztzova djelovanja. Bez obzira na angažirani pristup i različite oblike umrežavanja s ostatkom tadašnje izvaninstitucionalne scene, posebno skupinama sličnoga statusa koje se u drugoj polovici 1990-ih pojavljuju u većemu broju, npr. kroz pokretanje manifestacija poput festivala alternativnoga kazališta ili publikacije kojom se može doseći i prostorno-vremenski udaljene ljubitelje njihove estetike, skupina se tijekom čitava razdoblja djelovanja uglavnom referira na neposredne prostorno-vremenske okolnosti i reagira na njih. S druge strane, u okviru svesrdnoga preuzimanja različitih dadaističkih kreativnih pretpostavki i postupaka, duhovitom i autoironičnom onomatopejom „šmrc“ (plačljivci, balavci ili nešto treće?) naglašava se važnost slučaja, osporavanje smisla i podrivački ludistički pristup stvaranju koji će uvelike obilježiti i njihove izvedbe.

Bez obzira na spomenute stvaralačke principe, specifičnost je dadaizma izostanak razlikovnih oblikovnih karakteristika i rahlo ujedinjenje različitih umjetničkih osobnosti oko svojevrzne „nove umjetničke etike“ (H. Richter, 2001: 9) što, među ostalim, omogućuje nepredvidivu dinamiku pokreta i spontane pojave dadaističkih žarišta u međusobno udaljenim zapadnjačkim urbanim centrima od Züricha i New Yorka preko Berlina, Hannovera i Kölna do Pariza,

kao i proplamsaje u naprimjer Zagrebu ili Vinkovcima. K tome otvara prostor za lakše povezivanje različitih umjetničkih domena i medija djelovanja, od izvedbe preko književnosti do likovnih umjetnosti i filma (ponekad u sretno hibridnim žanrovima poput kabareta), odnosno avangardni „sinkretizam umjetnosti“. I zagrebačku skupinu srednjoškolskih te kasnije studentskih prijatelja i poznanika više povezuju osjećaj nepripadanja matici i različitosti te potreba da se na neki način artikulira otpor ukalupljivanju nego jasno definirana pravila *métiera*. Iz toga proizlazi i njezina formalna dehijerarhijska i otvorena organizacija po kojoj je jednako uključiva i prema gostujućim članovima koji se povremeno angažiraju oko pojedinačnih izvedbi i prema gledateljima koji se spontano pridružuju scenskim i uličnim aktivnostima te, kako to opisuje Wikipedijina stranica posvećena skupini, „vrlo često djeluje u ad hoc postavama“ (URL: https://hr.wikipedia.org/wiki/Schmrtz_Teatar). Neformalno međutim jezgra se skupine koja je ponekad znala brojiti i više desetaka članova, odnosno postojaniji sustvaratelji kao što su Ana Franjić, Ivan Golić, Matija Habijanec, Ana Jurišić, Damir Kantoci, Maja Kovač, Zrinka Kušević, Ana Mandić, Janko Mesić, Matija Očuršćak, Ivan Pavlović, Vančo Rebac i Zrinka Šamija, profilira usporedno s njezinim kreativnim osovinama – Marijem Kovačem kao inicijatorom i redateljem te Josipom Viskovićem kao svojevrsnim dramaturgom koji najčešće usklađuju ideje te ih potom razvijaju s ostatkom grupe. Također, premda se od samoga početka nepokolebljivo naziva „teatrom“, i Schmrtz djeluje u međuprostoru kazališne, performerske i glazbene izvedbe ravnomjerno producirajući dramaturški i opremom „bogatije“ predstave, konceptualno jednostavne performanse i glazbene albume. Godine 1996. rade i na filmu pod nazivom *Revolucionari*, iako projekt nikada nije dovršen (M. Kovač u: V. Kačić Rogošić, 2021),⁸ a 1996.–2000. godine neredovito (kad prikupe dovoljno materijala) objavljuju i zajednički fanzin. Skupina je naime osnovana kao *bend* da bi u skladu s interesima i prijateljskim vezama jednoga od suosnivača Marija Kovača svoje djelovanje uskoro obogatila teatralnijim projektima u kojima će doduše glazba zauzimati istaknuto mjesto. Nije stoga neočekivan njihov žanrovski odabir naprimjer „gothic punk opere“ poput *Hieronymusa* kojoj dramaturšku okosnicu čine dostupne Schmrtzove pjesme, dok im je prikazani sadržaj pridružen napola proizvoljno ili kabareta poput *Maturalne radnje Ane Jurišić* i *Schmrtz Cabareta* koji, uz adirajuću kompoziciju s uvelike improviziranim „brojevima“ i igru s realnošću u temelju Schmrtzu omiljene provokacije gledatelja, istaknutu ulogu daju upravo glazbi. S druge strane već je njihov prvi glazbeni nastup tijekom kojega su izveli svega dvije pjesme teatraliziran kostimima (neuobičajenom odjećom), a inicijalno podcrtani *confusione dei generi* nastaviti će se i u sljedećim koncertnim

8 Film tematizira skupinu „otpadnika“ koji u školskome WC-u Klasične gimnazije pokušavaju osnovati vlastitu državu (M. Kovač u: V. Kačić Rogošić, 2021).

angažmanima te prenijeti i na percepciju identiteta Schmrta, koji se, ovisno o kontekstu i publici i u vrijeme djelovanja, a i danas, percipira dvojako – ponekad kao glazbeni sastav, a ponekad kao kazališna skupina.

III.

Snažan osporavateljski stav jedna je od prepoznatljivih manifestacija pripadnosti dadaističkome pokretu koji agresivno negira tradiciju građanske umjetnosti – njezine institucije, koncepte autorstva i umjetničkoga djela, stvaralačke konvencije, vrijednosne kriterije i smisao, a u svome rušilačkome nastupu dosljedno diže ruku i na samoga sebe. Kako to uvjerljivo tvrdi francuski slikar i pjesnik Francis Picabia u svome *Manifestu Dada* objavljenome u dvanaestome izdanju avangardističkoga časopisa 391 1920. godine: „Kad je u pitanju dada, ona ne znači ništa, ništa, ništa. Javnost tjera da kaže, „Mi ne razumijemo ništa, ništa, ništa.“ Dadaisti su ništa, ništa, ništa i od njih sigurno neće biti ništa, ništa, ništa.“ (F. Picabia u: D. Ades, 2006: 125) U skladu s prigrbljivanjem modernosti koja obilježava i druge avangardne pokrete, a u svrhu estetskoga prevrednovanja, i dadaisti se oslanjaju na suvremene medije i tehnologije afirmirajući nove stvaralačke strategije i pojedinačne postupke poput proizvoljnosti i slučaja, subverzije provokacijom, šalom i infantilnošću te eksperimentiraju s novim umjetničkim oblicima kao što su simultanistička pjesma, inovativni literarni i likovni kolaž, *readymade* ili izvedba koju danas prepoznamo kao preteču performansa. Štoviše, upravo je javni istup prepoznat kao „avant-avant-garde“ (R. Goldberg, 2003: 5), nužno „noviji i agresivniji modus“ kojim se dadaističko „neslaganje mora predočiti kao stvaran, zamalo fizički sudar“ (B. Donat, 2004: 7).

Bliskost Schmrta i dadaizma vidljiva je posebno na razini poimanja umjetnosti i oblikovanja umjetničkoga izričaja, dok sve ostale i u ovome tekstu istaknute poveznice, držim, proizlaze iz te osnovne i uočljive paralele ili su u odnosu na nju sekundarne. S obzirom na to da obilježavaju sve njihove nastupe, ovdje ću istaknuti pojedine prevladavajuće značajke schmrtovske estetike te se zadržati na nekolicini koje smatram relevantnima u kontekstu interesa ovoga rada jer su reprezentativne za njihov odnos prema kulturno-umjetničkome nasljeđu općenito, *mainstream* i *offstream* institucijama, vladajućim izvedbenim konvencijama i osobnome značaju. Izvrsno ga predočuje njihov nihilistički sedmoipolminutni hit *Ništa* s albuma provokativnoga naslova *Dr. Franjo Tuđman* (prema tvrdnji autora odabran je samo iz promotivnih razloga⁹), odnosno obrada istoimene pjesme njujorskoga rock-benda The Fugs iz 1965. godine. Pjesma

9 Kako se navodi u petome izdanju publikacije *Schmrtzin* iz 2000. godine, svi su njihovi glazbeni albumi nazvani prema „frikovima, nakazama i greškama prirode“ (*Schmrtzin*#5 2000, nepaginirano), poput *Dvoglava beba* (1999.) i *Žena bez nozdrva/Zlatno smeće* (2000.), što ime prvijenca – *Dr. Franjo Tuđman* (1998.) – retrospektivno podiže na razinu uvrede.

galopirajući niže i negira sve vrijednosti kojih se autori, čini se, mogu dosjetiti - dane u tjednu, mjesecu u godini, zvučna politička imena i grupacije, medije, valute, autoritete religija i zapadnjačke filozofije, umjetnike, znanstvene discipline i znanstvenike, bendove, sportove, vrste seksualnih odnosa, droga i alkohola završavajući očekivano sa smislom života. Riječima njihova prepjeva: „Četrnaesta ništa, četrspeta ništa, devedesetprva ništa, devedesetsedma (godina snimanja pjesme u studiju Sound Kitchen - op. V. K. R.) ostala ništa, dvadeseto stoljeće ništa.“ Stav skupine međutim ne odražava se samo u njezinu imenu lišenu smisla i tekstovima pjesama već se na različite načine realizira i performativno. Vidljivo je to prije svega u kriterijima okupljanja koji su postavljeni antagonistički prema vrijednostima poput znanja, izvedbene vještine ili kvalitete kao i institucijama koje ih reprezentiraju. Tako se za ulazak u redove Schmrtza potrebno „dopasti starijim članovima“ i ispuniti uvjet „nečlanstva u akademijama, bilo dramskoj, likovnoj ili glazbenoj, a sve zbog nepoželjne profesionalnosti“ (A. Kirinčić, 1996: 41). Rahli se ustroj nadalje odražava u procesu skupnog stvaralaštva koji je uvelike određen slučajem. Naime ne samo da se pokuši uglavnom supstituiraju dogovorom oko sadržaja i realizacije izvedbe već se i dogovoreno vrlo često prilagođava realnome stanju, pa u izvedbi naprimjer sudjeluju izvođači koji su se okupili onako kako mogu ili žele. Nerafinirani ishod potom se „brusi“ naknadnom interpretacijom koja je istovremeno kreativna dosjetka i „inovativni“ postupak pridavanja značenja umjetničkome djelu.

U skladu s nastojanjem da povećaju vidljivost i intenziviraju neposrednost svoga djelovanja, u Schmrtzovu nekoncertnom opusu dominiraju izvedbeni oblici poput performansa, hepeninga, akcija i intervencija te kabaretskih izvedbi koji im omogućuju ili duhovitu estetizaciju svakodnevice ili, češće, neobuzdani prodor u realnost. Formalno ga ostvaruju korištenjem i problematiziranjem realnoga prostora, odnosno smještanjem najvećega broja izvedbi u otvoreni prostor ili građevine neizvedbene funkcije čija simbolika ili primarna namjena mogu postati značajnim elementom izvedbe. Tako u performansu *Crta* (1998.), koji izvode udruženo sa skupinom Bijesne gliste u povodu Međunarodnog dana borbe protiv policijske brutalnosti, plavim linijama na asfaltu obilježavaju mjesta na kojima je policija 20. veljače iste godine zaustavila građane na putu prema Trgu bana Jelačića, gdje su namjeravali sudjelovati u prosvjedu protiv „ekonomske politike vladajuće stranke“ (R. J., 1998), performans *Dobrodošli u Vijeće Europe* (1996.), kojim tematiziraju mogući ulazak Hrvatske u Europsku uniju, smještaju na Markov trg, dok performerski prosvjed protiv PDV-a na knjige 22%, u okviru kojega članovi skupine pokušavaju ukrasti 22 knjige, izvođe u popularnoj knjižari Algoritam. *Šum na komunikacijskom kanalu* (1998.), kojim kritiziraju ograničenost hrvatskoga javnomedijskog prostora, i *Monopoly* (1998.), koji simulacijom istoimene društvene igre s poljima na kojima se nalaze hrvatska prirodna javna dobra upućuje na manipulaciju istima, izvođeni

su pak više puta i obično su realizirani na prometnim trgovima i glavnim ulicama s većim brojem potencijalnih recipijenata. Fikcija se dokida ili relativizira i afirmacijom realnoga izvođačkoga tijela bodiartističkim elementima (npr. pridruženi član Schmrtza Sven Gorjanc-Fabić obično sudjeluje autodestruktivnom točkom rezanja tijela) kao i odnosom prema gledateljima, što je skupini posebno važno.¹⁰ Stoga su izvedbe uglavnom u potpunosti inkluzivne ili interaktivne, a s obzirom na ležernost stvaralačkoga postupka, većina ih „trpi“ i neplanirane intervencije iz „auditorija“. U skladu sa sirovošću nastupa i revizijom uloge recipijenata izlazak u publiku (a i prostor) može biti iznimno agresivan kao improvizirani ili planirani dio nastupa: sjećam se gađanja različitim predmetima, nekontroliranog skakanja izvođača u auditorij ili Filipa Biffela, koji hoda po naslonima sjedalica u gledalištu s upaljenim plamenikom, dok novinski članci izvještavaju o materijalnoj šteti koju je skupina napravila prilikom sudjelovanja na Brucošijadi FER-a. Opisani ekscesi razlog su ambivalentnoga odnosa prema antiestetici Schmrtza za koji se nikada ne zna hoće li pokazati lice dosjetljivih provokatora ili neiživljene gomile, pa – osim poziva da se pridruže budućim različitim manifestacijama – njihove nastupe prate i intervencije policije i osiguranja, grube reakcije publike i razočaranje organizatora i kritičara. Opisujući, npr. njihov eurokazovski nastup, Nataša Govedić zaključuje: „Žalosno je da se Schmrtz nakon akcija javnih protestiranja protiv PDV-a (...) već zaustavio na najplićoj razini kreiranja dnevnih senzacija: onoliko kratkotrajnih i slaboslojevitih koliko je to i žuti tisak koji ih prati. (...) Mlađahni šmrcovci (...) nažalost ostavljaju dojam nesposobnosti intelektualnoga zrenja, samim time konstanti *hrvatskoga jala* dodajući još jednu mračnu nacionalnu karakteristiku: nediscipliniranost uma.“ (N. Govedić, 1998) Skupina je na kritike međutim iznimno otporna, što pokazuje formular kojim od svakoga recipijenta performansa *Kruh* (*No Games*) (1999.) traže da potpisom garantira sljedeće:

„sve što mi se dogodi (uključujući i teške fizičke ozljede ili nešto fatalnije) (...) tretirati kao dio umjetničkog procesa stvaranja te da neću podizati nikakve tužbe ni teretiti ili sudski goniti izvođače ili organizatore događanja. Ponašat ću se kao liberalna ljudska jedinka svjesna toga da moderno kazalište od mene zahtijeva nove kodekse ponašanja (...) U slučaju da ne održim svoju riječ, dajem Schmrtz teatru ekskluzivno pravo da ismijava i vrijeđa moju ličnost (...) i koristi moje ime i prezime kao metaforu za ograničenog i konzervativnog malograđanina“.

10 Kako upozorava Ana Jurišić u svome maturalnom radu, „nalazimo se u prilici da sudjelujemo u stvaranju umjetnosti kao neumjetnici. A to je prilika za sreću i ispunjenje koju ne smijemo propustiti“ (A. Jurišić, 1996: 17).

U sadržajnom smislu važnim smjerokazom njihove izrazito osporavateljske putanje nadaju se društvene okolnosti i institucionalna kultura 1990-ih godina. S obzirom na razvoj skupine koja po svojoj provenijenciji, okolnostima djelovanja te osobnim supkulturnim vezama gradi novonastajuću mladu i nezavisnu izvedbenu scenu grada Zagreba, članovi Schmrtza implicitno se slažu s procjenom Dee Vidović, koja dominantnu hrvatsku kulturu devedesetih godina 20. stoljeća opisuje kao „uglavnom nacionalističku, tradicionalnu, konzervativnu, zatvorenu, isključivu, antiprosvjetiteljsku, pasatističku i slično“ (D. Vidović, 2010: 11). Mlada hrvatska država naime nema razvijenu strategiju kulturne politike, privilegirani položaj u njoj prilikom financiranja imaju javne kulturne institucije, dok su nove mlade kulturne inicijative uglavnom izvan obzora državne infrastrukturne, logističke i financijske potpore, a sadržaj koji prije svega nailazi na odobravanje afirmacija je nacionalnoga identiteta. Potkopavanje i odbacivanje (izvedbenoga) nasljeđa međutim najbolje su vidljivi iz istovrsnoga Schmrtzova odnosa prema umjetničkim autoritetima bez obzira na njihov *izvan*institucionalni ili institucionalni predznak, odnosno dosljednome istupanju iz bilo koje postojeće hijerarhije, čak i kad im se unutar nje nudi uspon. Stoga se, uvjereni da „nema svetih krava“ (M. Kovač u: V. Kačić Rogošić, 2021), istom drskošću (ili nezainteresiranošću) okomljuju na Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, koje je u drugoj polovici stoljeća iznimno privilegirani simbol nacionalne kulturne politike, te na Međunarodni festival novoga kazališta Eurokaz (1987.-2013.), koji se u istome desetljeću profilira u jedan od nekoliko rijetkih domaćih promotora iznimne svjetske eksperimentalne scene. Tako će iz prvoga 1999. godine u slavnome performansu *Out, demons, out!* pokušati istjerati „zle sile“ napadajući ga različitim alternativnim i improviziranim vještinama, od žongliranja preko simulacije kung-fua do gađanja jajima, dok će u okviru drugoga 1998. godine najaviti veliki spektakl *Zrinka Kušević je zaspala poslije doručka i probudila se točno na vrijeme za ručak* na livadi pokraj Nacionalne i sveučilišne knjižnice da bi nakon uprizorenja višesatnoga „nedogađanja“ na posebno montiranoj velikoj sceni opremljenoj koncertnim ozvučenjem otprilike u vrijeme nedjeljnoga ručka izveli tek trominutnu pjesmu *Sjajan ručak* sljedećih stihova:

„Imali smo sjajan ručak,
Jaje nije bilo mućak.
Svaki cvijet ima tućak,
Imali smo sjajan ručak.“

IV.

Iako mali brojem stranica, izdanja i čitatelja, umreženi avangardistički časopisi postaju jednim od ključnih medija uspostavljanja književnoga i vizualnog identiteta, brze promocije i razmjene informacija, okupljanja zajednice

suradnika-istomišljenika i obračuna s neistomišljenicima. Raspršen i raznolik, i dadaizam se snažno oslanja na seriju malih časopisa kao iznimno popularnoga, učinkovitoga i podatnoga avangardnog izražajnog formata koji se posebno brzo množi paralelno s pojavom i razvojem pokreta tijekom i nakon Prvoga svjetskog rata (D. Ades, 2006: 12). Tako publikacije poput *Cabaret Voltaire* (Zürich, 1916.), *Dada* (Zürich i Pariz, 1917.-1921.), *Club Dada* (Berlin, 1918.) ili *Der Dada* (Berlin, 1919.-1920.) donose ne samo ime pokreta, njegove manifeste te dijaloge i polemike dadaističkih umjetnika već i analogiju njihova stvaralačkog pristupa ostvarenu u sadržajno, grafički i dinamikom izlaženja posve osporenome konceptu časopisa (E. Hage, 2016). S obzirom na nestabilne uvjete rada Schmrtz teatar ne upušta se u pokretanje časopisa (makar i njegove revidirane varijante) već mu pronalazi ekvivalent niže produkcijske razine – fanzin, a u skladu s pretežno izvedbenim interesom članova skupine, umjesto dominantnoga glasila, isti postaje tek usputnim sredstvom izražavanja scenski afirmiranih načela rada poput tematskoga i oblikovnog osporavanja te proizvoljnosti u smislu autorstva i sadržaja. Fanzinska se scena alternativnih „uradi-sam“ publikacija u Hrvatskoj počinje razvijati već od sedamdesetih godina 20. stoljeća posebno vezano uz odvojke alternativne glazbe, a devedesetih nakon svojevrsnoga zatišja tijekom Domovinskoga rata nastupa razdoblje proliferacije i pojave velikoga broja novih *zinova* koji i dalje najčešće opslužuju supkulturnu scenu u smislu informiranja i umrežavanja šireći sadržajni raspon od glazbe, anarhizma i antikapitalizma preko feminizma i *queer* tema do ekologije, prava životinja i vegetarijanstva, dok u drugoj polovici desetljeća cvatu i „osobni“ fanzini (P. Kusalo, 2018). Manjak izdanja u kojima bi se umjetnost mogla i realizirati, a ne tek opisati ili komentirati, potiče Schmrtz 1996. godine na pokretanje „artzina“ *Schmrtzin*, ujedno anticipaciju skorijega trenda fanzina što se pod pritiskom novih medija i formi poput internetskoga bloga očekivano fokusiraju na svoje razlikovne specifičnosti te nerijetko u prvi plan stavljaju upravo pisanu i vizualnu umjetničku produkciju. Naizgled slijedeći konvencije realizacije fanzina (npr. sadržaj koji obuhvaća interese autora/urednika, nekomercijalno izdanje – fotokopirano, presavijeno i spojeno „klaméricom“, umnožavanje i razmjena ili prodaja za malu novčanu naknadu i sl.; S. Duncombe 2008: 6-21), *Schmrtzin* u pet brojeva¹¹ donosi mahom pjesme (neke možebitno napisane prema slavnim Tzarinim uputama), kratke detektivske priče, apsurdne drame, netaktične šale, osobne crtice, crteže, stripove, kolaže, pa čak i nerješive enigmatske priloge te u puno manjoj mjeri informacije, odnosno „propagandni“ sadržaj, ali prvenstveno prenoseći estetiku Schmrtza u novi medij: „Ako pogledaš recenziju predstave, sve ti je jasno, zin nije puno drugačiji – artcore, što drugo reći?“ – objašnjava kratka

¹¹ Četvrti broj *Schmrtzina* realiziran je kao takozvano „split“, odnosno suradničko izdanje koje u jednoj publikaciji donosi dva fanzina, u ovom slučaju *Schmrtzin* (br. 4) te splitski *Sad Yellowbelly Blackbird* (br. 4-5), koji su uređivali Igor Mihovilović i Lidija Lijić.

recenzija iz sekcije Zinoteka *Newslettera* zagrebačkoga Autonomnog kulturnog centra Attack!. Tako skupina odustaje ne samo od jasnoga uredničkog koncepta koji bi podrazumijevao selekciju, obradu i smisleno strukturiranje publikacije nego i od očekivane jasne autorsko-uredničke odgovornosti. Iako se kao kontakt u svim brojevima navodi Mario Kovač, izdanja se slažu na temelju raspoloživosti građe i redoslijeda kojim pristižu prilozima. „Ono što je bilo osnovno i jedino pravilo *Schmrtzina* je: nema cenzure. Što god kome padne na pamet, može ić unutra“, naglašava Kovač (M. Kovač u: V. Kačić Rogošić, 2021). Ishod je sirov i nekoherentan, nerijetko infantiln te seže do izjvljavanja nad papirom (npr. umjesto uobičajene ekološki prihvatljive štednje i maksimalnoga iskorištavanja prostora sitnim fontom i vizualnim prilozima u drugome broju na pojedinim se stranicama javlja samo po jedna rečenica), recipijentima (npr. drugi broj na prvih osam stranica donosi Kovačevu autobiografiju u stihovima), a ponekad i protagonistima tekstova (npr. peti broj uz Kovačevu ispovijed o djevojci koja ga je varala servira i kratki ironični tekst „Kako i zašto ubiti svoju bivšu curu“). Postiže to obilatim primjenom dadaističke „kakotedragosti“ (D. Aleksić, 2008: 253) i slučajnih rješenja u nedostatku materijala kojima bi trebalo pokriti preostale stranice (npr. prvi broj među ostalim donosi „dječji“ crtež Maje Kovač, a na posljednjoj stranici i fotokopiju ruke koja ga je nactala) uspješno rastačući i tu izražajnu formu. Ne čudi stoga recenzija drugoga broja *Schmrtzina* koja odjekuje sličnom frustracijom poput one kazališnih kritičara: „Schmrtz ekipa ponekad, čini se, zaboravlja da kad umjetnost znači sve, ne znači ništa. (...) Pošto ovdje imam posla s artistskim dušama kojima je i kad ih pohvališ i kad ih pokudiš to super, ovu recenziju zaključujem u miru i bez straha, ali samo da znate da nisam htio ovo pljuvati, i da mi je žao što sam morao. Discipline, umjetnici, discipline!“ (I. Ramljak, 1998)

V.

Posljednjom poveznicom koju bih željela istaknuti članovi Schmrtza istovremeno zadržavaju i napuštaju radikalnost koja ih približava dadaizmu, zbog čega bi je, držim, bilo šteta zaobići. „Kultura mora umrijeti kako bi omogućila kontinuitet kroz smrt“ (B. Bošnjak, 1982: 14), pa poput avangarde, i Schmrtz umire mlad ironičnim potezom samoukidanja na nekadašnji Dan Republike SFRJ nakon pet godina angažiranoga stvaralaštva. „Skupina Crass¹² naš je veliki uzor i kao što su oni nakon pet godina Orwellove 1984. prekinuli rad, tako i mi prekidamo 2000. jer smo grupa 20. stoljeća“ (I. Palijan, 2000), objasniti će Kovač bombastično reinterpreterajući i manipulirajući činjenicom – kako je to skupina običavala činiti u igri svojim fiktivnim javnim imidžem – da je došlo do zasićenja postojećim načinom rada (M. Kovač u: V. Kačić Rogošić, 2021). Samoukidanje međutim,

12 Britanski anarhistički punk glazbeni sastav koji je djelovao 1977.–1984. godine.

apsurdu i nihilizmu unatoč, predstavlja ne samo znak iscrpljivanja već i inoviranja djelovanja skupine, koja se obnavlja u neočekivano „konzervativnijem“ smjeru. Tako će iz pepela Schmrtza 2001. godine nastati manja i čvršće strukturirana grupa jasnijega autorskog profila, konvencionalnijega pristupa radu na predstavama (npr. u smislu rada na tekstualnome predlošku ili stvaranja predstave kroz dugi niz pokusa), iako još uvijek fascinirana avangardnim uzorima te izražajno preciznija i kontroliranija. Zvat će se – očekivano – Nova grupa. ●

LITERATURA

- „Schmrtz Teatar“, URL: https://hr.wikipedia.org/wiki/Schmrtz_Teatar (4. listopada 2021.).
- Ades, Dawn, ur. (2006), *The Dada Reader. A Critical Anthology*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Aleksić, Dragan (2008), „Dadaizam“, u: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi*, ur. Ivica Matičević, Matica hrvatska, Zagreb.
- Ball, Hugo (1996), *Flight Out of Time. A Dada Diary*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Bošnjak, Branimir (1982), *Apokalipsa avangarde*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka.
- Donat, Branimir (2004), „Performans kao oblik komunikacije hrvatske dade i njenih inačica s javnošću“, *Dani Hvarškoga kazališta. Hrvatska književnost i kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, knj. 30, ur. Nikola Batušić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 5-12.
- Duncombe, Stephen (2008), *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Microcosm Publishing, Bloomington, Portland.
- Flaker, Aleksandar (1984), *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb.
- Goldberg, RoseLee (2003), *Performans od futurizma do danas*, Test! – Teatar studentima, Udruženje za razvoj kulture URK/klub Močvara, Zagreb.
- Govedić, Nataša (1998), „Povratak korijenima i iznutricama“, *Vijenac*, Zagreb, g. 6, br. 118, 16. srpnja, str. 32.
- Hage, Emily (2016), „Dissemination: Te Dada and Surrealist Journals“, u: *A Companion to Dada and Surrealism*, ur. David Hopkins, Wiley Blackwell, Chichester, str. 199-210.
- Hopkins, David (2004), *Dada and Surrealism. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Jurišić, Ana (1996), „Moderna, avangarda“, Maturalni rad, Neobjavljeno.
- Kačić Rogošić, Višnja (2021), „Razgovor s Marijem Kovačem“, Neobjavljeno, 8. rujna.
- Kirinčić, Andrea (1996), „Pripadnici Schmrtza maltretirat će slučajne prolaznike, a potom ih grliti i dijeliti im lovorove vijence“, *ST Revija*, br. 74, str. 41-42.
- Kovač, Mario (2021), *Schmrtz trivija*, Neobjavljeno.
- Kusalo, Pero (2018), „Kratka povijest fanzina u Hrvatskoj“, u: Orlić Katja et. al., *Retrovizor. Fanzini u Hrvatskoj*, br. 1, lipanj, str. 3-7.
- Nikolić, Vanja (1996), „Često posumnjam u smisao!“, *Arkzin. Metazin za politiku i kulturu civilnog društva*, g. 6, br. 69, str. 20.
- Palijan, I. (2000), „Ugasio se petogodišnji Schmrtz teatar projekt“, *Jutarnji list*, Zagreb, g. 3, 2. prosinca.
- Petrinović, Kruno (1997), „Šmrc! Ili zbog čega je o Schmrtzu još uvijek mnogo zanimljivije slušati i čitati nego gledati ga“, *Arkzin. Metazin za politiku i kulturu civilnog društva*, br. 90, str. 31.
- R. J. (1998), „Priveden fotoreporter našeg lista Denis Lovrović“, *Novi list*, Rijeka, g. 52, 17. ožujka, str. 2.
- Ramljak, Ivan (1998), „Schmrtzin. Broj 2“, *Nomad*, Zagreb, g. 1, br. 1, 15. travnja.
- Richter, Hans (2001), *Dada. Art and Anti-art*, Thames and Hudson, London, New York.
- Sajko, Ivana (1997), „O razlozima šutnje“, *Frakcija*, Zagreb, br. 6-7, str. 46-47.
- Schmrtz teatar (2000), *Schmrtzin #5*.
- Sorel, Sanjin, ur. (2009), „Manifest Dade 1918“, u: *Hrvatsko avangardno pjesništvo*, Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka, str. 64-71.
- Valent, Milko (2002), *Eurokaz. Užareni suncostaj*, Naklada MD, Zagreb.
- Vidović, Dea (2010), „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990. – 2010.)“, u: *Dizajn i nezavisna kultura*, ur. Maroje Mrduljaš i Dea Vidović, Savez udruga Klubtura/Clubture, UPI-2M PLUS d.o.o., KURZIV, Platforma za pitanja kulture, medija i društva, Zagreb, str. 8-39.

Ana Lederer

Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Kazališno upravljanje u devedesetima

UDK 792.02(497.5)

Sažetak: U radu se uvodno opisuje hrvatsko kazalište s kraja osamdesetih godina 20. stoljeća kao razdoblje krize kazališnoga upravljanja, odnosno zahtjeva za reorganizacijom kazališnoga sustava, ali i njegova društvenoga statusa, što su sve bili signali skorih političkih i društvenih promjena: osamostaljenje Hrvatske, novi višestranački i demokratski sustav, prijelaz iz socijalizma u kapitalizam, Domovinski rat (1991. – 1995.). Zahvaćeno procesom tranzicije prostora kulture, i kazališno upravljanje stoga se mora sagledavati u kontekstu političkih, društvenih i ratnih okolnosti te kompleksnosti povijesnoga vremena u kojemu kazalište živi i nastaje i u kojemu se ima ili nema mogućnosti mijenjati. U hrvatskom glumištu devedesetih pravno i organizacijski očuvao se sustav javnih kazališta, novim Zakonom o kazalištima 1991. kazališno upravljanje lišilo se disperzije na paralelna tijela upravljanja, otvorila se mogućnost fluktuacije umjetnika kroz ansamble institucionalnoga sustava kazališta te naposljetku i mogućnost razvoja izvaninstitucionalne kazališne scene.

Ključne riječi: kazališno upravljanje; organizacija kazališta; kazališna produkcija; institucionalno kazalište; zakon o kazalištima; kulturna politika

Theatre management in the 1990s

Abstract: The paper opens with the description of the Croatian theatre at the end of the 1980s as the time of theatre management crisis, i.e. of the demand to reorganise both theatre system and its social status, and interprets it as sign of upcoming political and social changes: the Croatian independence, new multiparty and democratic system, transition from socialism into capitalism, the Homeland War (1991 – 1995). Caught in the process of cultural transition, the theatre management must therefore be observed in the context of political, social and wartime circumstances and perceived in all the complexity of historical period in which the theatre exists and disappears and in which it can change or not. In the Croatian theatre of the 1990s in legal and organizational terms the system of public theatres prevailed, the new Theatre act (1991) liberated the theatre management from dispersing into parallel managing structures, the artist were given the opportunity of fluctuating between the ensembles of institutional theatres and, finally, the possibility of establishing an independent theatre scene emerged.

Keywords: theatre management; theatre organisation; theatre production; institutional theatre; Theatre act; cultural policies

► „Direktorska funkcija, sputana brojnim ‚samoupravnim mehanizmima‘, mislim da je naprosto u svom dosadašnjem obliku preživjela, te je u tome smislu i moj odlazak (što bi mogao biti jedini konkretan povod) zapravo mali doprinos procesu transformacije društva koji je u toku. (...) Administriranje i raspodjela dosadašnjega tipa u teatru su također preživjeli – treba prijeći na sustav autor-skih honorara, koji jedini mogu stvarno odraziti kreativni rad i osobni doprinos.“ (K. Kužat-Spaić u: B. B. H., 1990: 11) Tako nakon dvije godine uspješnoga (ruko)vođenja Dramskim kazalištem Gavella 5. ožujka 1990. u *Vjesniku* sažeto argumentira ostavku Kosovka Kužat-Spaić najavljujući kako će umjetničko vodstvo, dok se situacija ne sredi, preuzeti Kosta Spaić, a ta njezina kratka izjava objavljena je pod naslovom „Direktori su zastarjeli“, što iskrivljuje i banalizira smisao rečenoga: u ubrzanim procesima društvenih promjena postojeći sustav kazališnog (samo)upravljanja došao je do svoga kraja. Da je stoga krajem osamdesetih riječ o krizi načina kazališnog upravljanja, odnosno upravljanja kazalištem, razvidno je već i godinu dana ranije u slučaju „štrajka Drame“ zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta započetog 6. lipnja 1989., koji je također urodio ostavkama intendanta Karla Krausa i ravnatelja Drame Petra Šarčevića: povod je bilo nezadovoljstvo glumaca niskim plaćama, ali na površinu su izašli brojni nagomilani problemi pokazavši kako je krajnje vrijeme „za promjene odnosa ‚društvo-HNK‘“ (I. Mrduljaš, 1989: 24), do koje je uskoro i došlo raspadom bivše države Jugoslavije. U centru medijske pažnje bio je tzv. štrajkaški odbor glumaca koji su formirali i radnu grupu za reorganiziranje kazališta, ali njihovi nejasno artikulirani prijedlozi promjena izazvali su „nedoumice i u vlastitom staleškom udruženju“ (I. Mrduljaš, 1989: 24), što je očito iz transkripta razgovora na tribini „Štrajk glumaca u drami HNK“ u rujnu 1989. objavljenoga u *Novom Prologu*. Ironično zvuči da se partijska organizacija solidarizirala sa štrajkom smatrajući da su glumci u pravu, a član radne grupe glumac Zvonimir Torjanac – jedan u nizu v. d. direktora Drame toga vremena – posebice je naglašavao podršku Partije, Zbora radnika, Savjeta, dakle svih legitimnih organa upravljanja koji su upravo i doveli do krize apsurdnoga sustava radničkog samoupravljanja u kazalištu. Statut Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu iz 1967. jasno opisuje implementaciju samoupravljanja u kazališnu organizaciju kojom sljedećih dvadesetak godina upravljaju radni ljudi „neposredno“ kroz Zbor radnih ljudi i organe upravljanja ili, kako kaže članak 19.: „Radni ljudi HNK upravljaju kazalištem neposredno i putem organa upravljanja: Savjeta i Upravnog odbora, Umjetničkog savjeta i intendanta.“ (*Statut Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu*, 1967: 6) Redoslijedom koji podrazumijeva hijerarhiju upravljanja, svim navedenim kolektivnim tijelima zadan je niz poslova i ovlasti, dok je naposljetku intendantu dodijeljen skroman popis manje važnih ovlasti odlučivanja te on samo „izvršava odluke Savjeta HNK i Upravnog odbora“ (*Statut Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu*, 1967: 6), uz svoje direktore svodeći se na jednoga od 15

članova Umjetničkog savjeta koji donosi sve umjetničke odluke.¹ Više od dvadeset godina kazališni je organizam iscrpljen takvim upravljanjem i sigurno kako je štrajk doprinio „demontaži ovog sistema“ (Z. Zoričić u: O. Vujović, 1989: 15), kako je decidirano rekao glumac Zvonimir Zoričić pokazujući se jednim od onih signala krize što prethode velikoj demontaži sustava koja je bila pred vratima devedesetih godina 20. stoljeća. Izuzmu li se glumački solilokviji o tomu kako glumci jedino trebaju „kriknuti umjetnički“ (Dragan Despot), u štrajku se tako zahtijevaju duplo veće plaće, reorganizacija kazališnoga sustava i status Hrvatskoga narodnog kazališta kao republičkog (nacionalnog) kazališta te su namjere, nabraja glumac Miljenko Brlečić, „da pravimo kriterije kvalitete, da najbolji ljudi budu nagrađeni adekvatno, da na naša rukovodeća mjesta dođu najbolji ljudi, da se omogućí promjena statuta, da umjetnički rukovodioci imaju velike ovlasti, velike kompetencije, da izaberu svoje suradnike, da se mijenja funkcija intendanta, da se učini nešto...“ (M. Brlečić u: O. Vujović, 1989: 9-10).² U napomeni redakcije *Novoga Prologa* bilježi se kako je već 29. rujna 1989. štrajk Drame obustavljen (Partija udovoljava zahtjevima i povećava plaće), ali svi problemi ostaju otvoreni i rješavat će se uskoro – promjenom države i sustava. Da je riječ o upravljačkim turbulencijama što ih donosi promjena sustava u svim hrvatskim kazalištima, pokazuje i slučaj splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta: dok mu Služba društvenog knjigovodstva (tzv. SDK) pregledava kazališne račune, intendant Ivica Restović povlači se u listopadu 1990. nakon jedanaest godina, u tekstu ostavke govoreći o novim ekonomskim odnosima i pravnim promjenama što zahtijevaju preobrazbu kazališnoga komuniciranja. Ne sporeći umjetničke

1 O tomu Marijan Radmilović (godinu dana ravnatelj Zagrebačkoga kazališta mladih 1981., intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 1981.–1986.) govori: „Što se kazališnih savjeta tiče, ravnatelj je prije bio prisiljen na niz kompromisa i morao se nametati svojim osobnim autoritetom jer su o njegovim potezima u kreiranju *Creda* kazališta odlučivale osobe koje za to nisu bile školovane niti imale znanja (tehnika, uslužne djelatnosti – npr. čistačica je za razliku od ravnatelja imala pravo glasa). Zato je nepopularno uspoređivati tadašnju funkciju ravnatelja sa sadašnjim obavljanjem te funkcije.“ (M. Radmilović u: M. Torjanac i S. Jamnický, 2002: 47)

2 Uz glumca Danku Ljuštinu, koji je temperaturom borbe zapaljenim kolegama glumcima rekao „da je sve to jedna velika sprdnja“ (D. Ljuština u: O. Vujović, 1989: 16), neugodno disonantan bio je i neidentificirani Glas iz publike: „Dobro je drugarica rekla: *drama u drami*. Ali o kojoj je drami riječ? Slušam vas ovdje što govorite: mi ćemo lomiti, mijenjati, boriti se... mi ćemo, mi ćemo. Pri tome, vidi se, vas svakako brine insuficijencija znanja, i to dvostruko: kako da radite teatar?! I kako da situirate vaš štrajk u ovaj kontekstualni trenutak?! Što je vaš štrajk? Za što se borite? *Kažete – nikoga ne molimo! Ma, kako ne molite? Molite! Stalno samo molite. Vi ste išli političarima i javili: mi ćemo štrajkati!* I onda što rade vaši političari? Dakle, kakva panika? I kakva demagogija, super demagogija. Vlast vam daje placet, to znači, *ne brinite, mi ćemo šapnuti policiji, ako što bude, pazite, to smo mi s njima uredili*. Eto vidite, to je – drama. *U tome je vaša drama*. Vidite, kako je situacija teška. Kako je dinamika opasna. Meni je vas iskreno žao, ali ova je akcija dosta amaterska i diletantska. Toliko. (Netko se glasno nasmijao u publici.)“ (Glas iz publike u: O. Vujović, 1989: 21-22)

dosege njegova razdoblja i opisujući splitsku krizu u očekivanju novoga što će spasiti umjetnički ugled kuće, Đurđica Ivanišević u *Vjesniku* postavlja pitanje širega značenja: „I što dalje u kazalištu s direktorom u ostavci, novcem koji više neće pritjecati u enormnim količinama, razbijenim dijalogom i otvorenim natječajem za novog intendanta?“ (Đ. Ivanišević, 1990: 9) Ipak, bez obzira na dubinu krize, na natječaj za intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu javlja se pet kandidata, među kojima i redatelj Petar Veček, koji smatra kako prvih godinu dana – dok se realizira već dogovoreni repertoar – novi intendant treba raditi kao prinudni upravitelj, odnosno sastavljati „ekipu ljudi s kojom radi na potpuno novoj organizacionoj osnovi HNK, dakle i propagandnoj, financijskoj, disciplinsko radnoj i repertoarno umjetničkoj“ (D. Vrgoč, 1990: 8). „Budem li izabran za intendant Hrvatskog narodnog kazališta, ono što mogu obećati svima u HNK su otkazi na godinu dana, ukidanje kazališnog savjeta, umjetničkog savjeta Opere, Drame i Baleta, zapravo ukidanje samoupravljanja“ (D. Vrgoč, 1990: 8), kaže Petar Veček, koji doduše neće postati intendant, kao što se nikada u praksi hrvatskoga kazališnog upravljanja u institucionalnom sustavu neće ostvariti taj zapadnoeuropski model po kojemu intendant/ravnatelj/direktori, preuzimajući kazalište, imaju mogućnost formiranja svoga tima suradnika i svoga ansambla: svejedno, propali eksperiment kazališnoga samoupravljanja odlazi u povijest. Osamostaljenje Hrvatske, novi višestranački i demokratski sustav, odnosno prijelaz iz socijalizma u kapitalizam te Domovinski rat (1991.–1995.) kulturi i kazalištu devedesetih donijeli su mogućnost obrata – i repertoarno-programski zaokret u nacionalnom ključu kao potvrdu nacionalnog suvereniteta, ali i otvaranje prostora do tada prešućivanim, cenzuriranim (čitaj: zabranjenim) autorima i temama posebice 1990./1991., i novi Zakon o kazalištima 1991., između ostaloga i kao mogućnost razvoja izvaninstitucionalne scene, ali i strukturnih promjena u kazališnim organizacijama, dakle i načina kazališnog upravljanja. Dakako, novo vrijeme donijelo je i niz novih imenovanja intendantata i ravnatelja različitih generacija što su u umjetničko-repertoarnom smislu obilježili glumište devedesetih: Georgij Paro (siječanj 1992., Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu), Ivo Sanader (1990.) pa Rade Perković (kolovoz 1992.) u Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, Krešimir Dolenčić (ožujak 1992., Dramsko kazalište Gavella).

Kazališna organizacija stvara uvjete i mogućnosti za umjetničko-estetsko ostvarenje kazališnog čina, odnosno predstave, pa je, sukladno teorijama organizacija, jasno kako organiziranje kazališne djelatnosti utvrđuje odnose u skupini (instituciji ili projektu) i funkcioniranje svih dijelova kazališne proizvodnje, povezivanje ili gradnju segmenata u njezinoj organizacijskoj strukturi s namjerom

3 „Duhovno vođeno iz Komiteta SKH u Splitu, velikim dijelom je kazalište bilo bastion splitske vlasti, iako će, tome usprkos, neke predstave izvedene u tom kazalištu biti upisane velikim slovima u teatarsku povijest.“ (Đ. Ivanišević, 1990: 9)

ostvarivanja predstave, odnosno programskih ciljeva. Produkcija predstave podrazumijeva organizaciju i interakciju umjetničkih, tehničkih i administrativnih poslova, a jednostavni (manje forme) ili složeni (ustanove) model organizacijske strukture ovisi o veličini i opsegu produkcije – kazališne forme ili projekta (od monodrame do opere). Vrste i tipovi kazališta (kazališne kuće, produkcijske kuće, produkcijske kompanije ili trupe, festivalske organizacije) razlikuju se u ustroju, upravljanju i organizaciji,⁴ ali bez obzira na sve različitosti vrsta, tipova i modela, dobra organizacija mora osigurati produkcijske uvjete za kreativni proces. Kazališno upravljanje osigurava pripremu (pretprodukcija), rad na predstavi (produkcija) i život predstave (postprodukcija) povezujući procese svih vrsta kazališnih poslova; treba postići povezanost organizacije kazališta i repertoarno-estetskih usmjerenja, pa dakle specifičnost kazališnog upravljanja podrazumijeva provedbu određenoga umjetničkoga programa kroz produkciju predstava. Teorijske definicije kazališnog upravljanja – danas oslonjene na opsežnu stručnu literaturu o menadžmentu u kulturi i kazalištu – isključuju različite povijesne, društvene, političke, ekonomske te sve druge okolnosti i uvjetovanosti, ali kazališno upravljanje određenih razdoblja, pa tako i u devedesetima, mora se sagledati i s obzirom na kompleksne promjene konteksta u kojemu kazalište živi i nastaje i u kojemu se ima ili nema mogućnosti mijenjati.⁵

U devedesetima zahvaćeno procesom tranzicije prostora kulture (promjena načina proizvodnje, organizacije, sustava vrijednosti), odnosno prolazeći kroz „sistemska kulturna tranzicija“ kao „prijelaz od socijalizma u kapitalizam“ (N. Švob-Đokić et al., 2008: 37)⁶ kazalište je sačuvalo postojeću infrastrukturu (ne treba zaboraviti na ratna razaranja što su teško oštetila kazališne zgrade, posebice Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku)⁷, ali nije provedena dubinska strukturna promjena modela javnih kazališnih ustanova, odnosno institucionalnoga sustava, usprkos tomu što se politička nomenklatura naše nove nacionalne države odmah uhvatila ukoštac s izmjenom legislative. Javno neskrivena sva

4 Darko Lukić u knjizi *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti* (2005.) oprimjeruje modele ustroja različitih tipova: I. Produkcijska kuća: a. gradsko ili županijsko kazalište (dramsko); b. nacionalno kazalište; II. Produkcijska kompanija (trupa), Privatno kazalište; III. *Ad hoc* projekt.

5 O kazališnom liderstvu i upravljanju što se zbog raznolikosti europskih tradicija ne može unificirati čak i kad je riječ o istovrsnim modelima upravljanja, Dragan Klaić, između ostaloga, definira poželjni profil: „Umetnički lider vredan poštovanja spaja zamršene i nevidljive umetničke procese sa društvom i okolnim zajednicama, a ne poistovjećuje umetničku organizaciju sa privatnom firmom i ne prihvata da bude saputnik politike; on ili ona umetničko stvaranje treba da doživljava kao funkciju državljanstva i građanske pripadnosti, a ne ilustraciju političke moći ili bilo kakvog grupnog identiteta.“ (D. Klaić, 2016: 150)

6 Usp. D. Vidović, 2010.

7 O stradanju kazališnih zgrada u Domovinskom ratu vidjeti rukopis izlaganja Martine Petranović, „Theatre under the bombs“, održanog na skupu *Theatre during Yugoslav Wars* u Beču, 19. – 21. studenoga 2015.

dubina krize proizašla iz dugačkoga popisa otvorenih problema djelatnosti, ali i važnost kazališta u trenutku izgradnje nacionalnoga projekta, vjerojatno su razlogom što je već 21. studenoga 1990. započeo rad na novom Zakonu o kazalištima koji je u vrijeme teških ratnih razaranja 9. studenoga 1991. izglasan u Hrvatskom saboru te je stupio na snagu 27. studenoga 1991. Osim što se ukidaju „osnovne organizacije udruženog rada (tzv. OOUR-i), novi Zakon o kazalištima, u odnosu na samoupravni Zakon o kazališnoj i scensko-glazbenoj djelatnosti iz 1982., donosi niz važnih promjena⁸: kazališta mogu biti državna, javna i privatna (mogu se osnivati u različitim oblicima, kao ustanove, trgovačka društva, umjetničke organizacije), djelatnost mogu obavljati i kazališne kuće, osigurano je financiranje sredstvima osnivača, status nacionalnih kazališta dobivaju Zagreb (vlasnik kojega je država, a financiraju ga država i grad), Split, Osijek i Rijeka (financiraju ih gradovi) te njima napokon upravlja *samo* intendant, dok javnim gradskim kazalištima upravljaju *samo* ravnatelji. Dakle, organiziraju i provode umjetničku i poslovnu politiku kazališta, odgovorni su za zakonitost rada te su njihove ovlasti jedini oblik kazališnog upravljanja. Nepreciznom i nedjelotvornom pokazala se formulacija rješenja umjetničkih angažmana (zasnivanja radnih odnosa umjetnika ugovorima na određeno vrijeme, u trajanju od 2 ili 4 godine) te obnove ugovora i zaštitnoga perioda za umjetnike, koji se od tada – a bez obzira na formulacije zakona – nikada nisu provodili petrificirajući ansamble sve do danas. Međutim, od 1991. ključni problem svih zakona o kazalištima pitanje je odnosa s brojnim drugim zakonima, posebice Zakonom o radu i Zakonom o ustanovama⁹, te činjenica da u praksi nikada nisu zaživjeli ugovori na neodređeno na temelju kojih bi ravnatelji u svojim mandatima imali mogućnost formiranja vlastita ansambla. Nadalje, Zakon o upravljanju ustanovama u kulturi iz 1995. godine u izradi je predvidio da ustanovama u kulturi upravljaju upravna vijeća, što bi ponovno značilo kazališno upravljanje kolektivnim tijelom; izazvavši burnu reakciju ne samo ravnatelja, kazališta se izuzimaju iz donesene verzije toga Zakona ostajući bez obveze osnivanja upravnih vijeća. Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o kazalištima donesen 24. siječnja 1997. precizira i popravljajući mnoge nejasne članke te omogućuje izostavljanja upravnih vijeća. Ipak, od 1991. na snazi je prešutni konsenzus kazališne struke da se ništa krucijalno ne mijenja kada je riječ o formiranju ansambala, a upravo ključna ovlast kazališnoga upravljanja jest mogućnost formiranja ansambla

8 S iskustvom direktora Drame Hrvatskoga narodnog kazališta tadašnji ministar Vlatko Pavletić argumentira potrebu debirokratizacije kazališta i namjeru zakonodavca da se ne petrificira ansambl, odnosno da se omogućući fluktuacija glumaca na temelju njihove umjetničke kvalitete i profesionalne posvećenosti kazalištu.

9 U prijedlogu Zakona o kazalištima 1991. piše: „Predloženim Zakonom kazališta ostaju u domeni društvenih ustanova, pa se opća pitanja rješavaju važećim propisima koji se na njih odnose.“

za provedbu svoga umjetničkog programa. Intendanti i ravnatelji u devedesetima provodili su programsku i poslovnu politiku imajući podršku političke vlasti koja ih je imenovala, bez utjecaja i ograničenja drugih tijela. No, kao bilanca kazališnog upravljanja toga vremena, već u novom tisućljeću zakonski se potom iznalazio i mijenjao način na koji će se birati intendanti i ravnatelji, ali i kontrolirati upravljanje, posebice financijsku odgovornost čelnih osoba javnih kazališnih ustanova.

Temeljena na Ustavom zajamčenoj slobodi znanstvenog, kulturnog i umjetničkog stvaralaštva, nova kulturna politika započinje 1990., a Ministarstvo kulture (kao zaseban resor od 1994.) najvažniji je čimbenik njezina kreiranja. Međutim, u devedesetima se ne donosi nijedan cjelovit strateški dokument, iako se po načinu djelovanja ojačavala ideja reprezentativnosti institucionalne nacionalne kulture, a u fokusu Ministarstva kulture primarno je, razumljivo, bila u ratu devastirana kulturna i posebice kazališna infrastruktura. Prema Nacionalnom izvješću pripremanom za Vijeće Europe 1997., i pravne i organizacijske odrednice hrvatske kulturne politike tada su tipične za zemlju u tranziciji, ali usprkos prenormiranosti i pravno-tehničkim nesavršenostima ispunjavao se cilj zaštite temelja nacionalne kulture i njezina funkcioniranja unatoč postojećim - ratnim, ali i postratnim - društvenim i financijskim problemima. Prema istome izvješću, za scensku umjetnost devedesetih apostrofiraju se kao ključni problemi - tranzicija, politički karakter kazališta, odnosno uplitanje politike, odnos institucionalne i neovisne scene, pitanje legislative, konteksta tržišta te promjene stava publike. U *Izvješću o stanju hrvatske države i nacije* predsjednik Franjo Tuđman 15. siječnja 1996. utvrđuje kako je „kazališna produkcija bila (...) kvalitetna, raznovrsna i zanimljiva“, a „živost u kazališni svijet unijele su i nezavisne kazališne produkcije, koje zaslužuju od društva veću pažnju i potporu.“ (F. Tuđman, 1996: 63) Donoseći različitost umjetničko-estetsku i stilsku te novu dinamiku hrvatskoga glumišta, zakonska mogućnost osnivanja privatnih kazališta od 1991. uspostavlja drugi/drukčiji izvaninstitucionalni produkcijski model različit po ustroju, načinu upravljanja i repertoaru koje u cijelosti autonomno određuje njihov vlasnik/osnivač. Već od polovice devedesetih, posebice kada 1995. započinje izlaziti časopis *Frakcija* kao prostor afirmacije novokazališne estetike, produbljuje se nepomirljiva opreka između staroga i novoga, institucionalnog i izvaninstitucionalnog kazališta kao sukob estetske, teorijske, ideološke, vrijednosne, pa tako i svake druge naravi. Iako je riječ o dva različita modela kazališta - tradicija, misija, repertoara, estetika, publika - pa dakle i načina upravljanja, zanimljivo kako se teorijskim diskursom sustavno radilo na oprimjeravanju teze kako je institucionalna kazališna produkcija u cjelini *a priori* bezvrijedna, ocvala, zastarjela, konzervativna, a jedino vrijedi sve nastalo izvan institucija što bi se trebalo izdašnije subvencionirati. Teorijski vrhunci kao svojevrsna *summa* „frakcijskoga“ afirmiranja izvaninstitucionalne scene

i novokazališnih estetika i takvoga dugotrajnoga nametanja vrijednosne isključivosti pojavljuju se u teatrologiji desetljeće kasnije, nakon – kako nam se danas čini – zaokruženih devedesetih.

Međutim, za temu kazališnoga upravljanja u devedesetima relevantna su i istraživanja iz drukčijih teorijskih perspektiva, kao što je studija teoretičara menadžmenta umjetnosti Milene Dragičević Šešić i Sanjina Dragojevića *Menadžment umjetnosti u turbulentnim vremenima* (2008.). Autori studije precizno su analizirali tranzicijom zahvaćen prostor kulture bivših socijalističkih zemalja (turbulentne okolnosti područja srednje, istočne i jugoistočne Europe). Identificirajući političke i socijalne promjene u tranzicijskim uvjetima, gdje su, u pravilu, izostale sustavne promjene, te radeći na projektu oblikovanja novoga pristupa upravljanju kulturnim institucijama i nezavisnim organizacijama, pod nazivom „adaptivni menadžment kvalitete“, Dragičević Šešić i Dragojević pokazali su moguće okvire za promjene, odnosno za održivost i razvoj u situaciji kriza, a među studijama slučaja iz Hrvatske je izdvojen Teatar Exit. Na temu pak krize institucionalnoga kazališnoga sustava, odnosno o pojmu institucionalnoga kazališta elaborirajući tezu kako ono mora ojačati sve specifične karakteristike koje ga kvalificiraju za pomoć države, iznimno važnu studiju o mogućnostima promjene teatarskog sustava 2012. objavljuje teatrolog Dragan Klaić: naime, oprimjerene različitim europskim praksama i argumentirano kritične, Klaićeve teze ne podliježu strasti zagovaranja na način na koji joj se utječu hrvatski istraživači glede teme kazališnih reformi i upravljanja. Iznenadujuće isključiv i pod visokom temperaturom predrasuda za jedinoga hrvatskog teoretičara kazališne produkcije Darko Lukić tako primjerice u tekstu „Glavni problemi osuvremenjivanja upravljanja javnim kazalištima“ iz 2014. zaključuje: „Treba li posebno naglašavati da je neusporediva učinkovitost te institucijski zanemarene, proračunskim sredstvima uglavnom mizerno poticane, ali neobično vitalne i vidljive, prepoznatljive i uspješne scene upravo nemjerljivo i neusporedivo veća od posvemašne disfunkcionalnosti, zastrašujućega diletantizma i mučnog raspadajućeg zadaha javnog sektora.“ (D. Lukić, 2014: 67) Na kraju članka utvrđujući kako su mnogi problemi upravljanja u javnim kazalištima zapravo „odlike provincijskih sredina zaostalih u razvoju“ (D. Lukić, 2014: 73), Lukić će našu provincijsku zaostalost olako dijagnosticirati iz elegantne akademske pozicije nedotaknute poznavanjem problema žive prakse prethodno tvrdnju potkrijepivši nizanjem predrasuda, kao kad primjerice tvrdi da u podjeli između *mainstreama* i *margin* „međutim, u Hrvatskoj je omjer loš, jer ima puno više sposobnih na margini nego u *mainstreamu*“ (D. Lukić, 2014: 67): jer „samo je kultura, u prvom redu javna kazališta, trajni azil za provjereno neučinkovite i dokazano nesposobne ustanove i pojedince u koje se nitko ne usudi dirnuti.“ (D. Lukić, 2014: 69) Metajezikom teorije kulturne politike i kulturnog menadžmenta, u predgovoru *Menadžmentu umjetnosti u turbulentnim vremenima* i Andrea Zlatar Viočić također

će ustvrditi da se „umjetnička praksa ne može (...) razvijati u postojećim organizacijskim i infrastrukturnim uvjetima“ (A. Zlatar Viočić u: S. Dragojević i M. Dragičević Šešić, 2008: 20), a uspoređujući „logiku projekta“ i „logiku institucije“, oba teoretičara, i D. Lukić i A. Zlatar Viočić, vrednuju neusporedive kazališne modele u repertoarnom, organizacijskom i upravljačkom smislu tvrdeći da je sigurno bolja situacija u neovisnim privatnim kazalištima i projektima civilnoga društva. Hrvatska teorijska misao o dvama kazališnim sustavima tek je politički motivirana elaboracija, nažalost neusporediva s ozbiljnošću analize i problematiziranja suvremenoga institucionalnog europskog kazališta u knjizi *Početi iznova* Dragana Klaića, koji na temelju istraživanja žive svjetske kazališne prakse objektivno određuje i bolne točke i društvene relacije koje se posljedično odnose i na upravljanje.

Srodno hrvatskim teoretičarima utemeljen je i rad „Teatar (u teatru) devedesetih“ u recentnom zborniku *Devedesete. Kratki rezovi* (2020.), u kojem kazalište devedesetih Agata Juniku konceptualno odlučuje čitati isključivo iz *insajderske* perspektive uredništva *Frakcije*, odnosno referirati se isključivo na tekstove iz *Frakcije* s naglaskom na repertoarne politike i projekte u Zagrebu, ali opet iz *a priori* afirmativnoga odnosa prema novokazališnim estetikama što su, uklapane logikom tržišta, posebice osamdesetih, „kao dobro prodavana roba“, ušle u institucije a potom u devedesetim i pobrisane.¹⁰ Autorica analizira repertoare, predstave, različite redateljske generacije, pokušaje avangarde u instituciji (kako glasi jedan podnaslov), a jedino je kazališno relevantno, po njezinu mišljenju, ako je institucija otvorena novokazališnim tendencijama, odnosno vrijede jedino novokazališni autori i grupe izvan institucija koje se pojavljuju polovicom devedesetih. Analizirajući produkciju slike kazališta devedesetih, opisuje kontekst pokušaja novoga teatra da dobije pravo glasa u hrvatskom teatru, s polazištem u nepomirljivom razdoru između *staroga* i *novoga* teatra i s tim u vezi vrednovanjem: „Tako vješto izbalansirano i upakirano, hrvatsko kazalište devedesetih moglo bi se, izuzmu li se ekstremni primjeri, opisati kao doduše dosadno, ali relativno heterogeno, otvoreno, informirano i - uvijek s figom u džepu. Zbog te *fige*, s devedesetima se počelo suočavati tek krajem nultih, a traumom nije proradilo ni do kraja desetih.“ (A. Juniku, 2020: 184-185) Poentirajući čitanje pojavom redatelja Olivera Frljića kao svojevrsnom društvenom i političkom savješću problematičnih devedesetih s figom u džepu, autorica legitimira političko čitanje repertoarno-estetskih obilježja desetljeća propuštajući naglasiti što se glede kazališta - i za institucionalnu i za izvaninstitucionalnu scenu - u tranzicijskim, demokratskim i ratnim devedesetima dogodilo.

¹⁰ „U Hrvatskoj devedesetih, međutim, tomu nije tako. Retradicionaliziranjem svih, pa tako i estetskih vrijednosti, nove tendencije koje su - kao dio socijalističkog projekta modernizacije - u institucijama postepeno prihvaćane, 'preko noći' su pobrisane.“ (A. Juniku, 2020: 152)

Na temelju političkih i društvenih promjena u devedesetima pravno i organizacijski očuvao se sustav javnih kazališta, kazališno upravljanje lišilo se disperzije na paralelna tijela upravljanja, postavio se zakonski nacrt za (doduše, do danas neprovedenu) mogućnost fluktuacije kroz umjetničke ansamble u institucionalnom sustavu, ali se i otvorila mogućnost razvoja izvaninstitucionalne kazališne scene. Ni u kasnijim desetljećima, pa sve do danas, kulturne politike ne čine ništa reformatorski u području izvedbenih umjetnosti, osim što bitno ojačavaju programsko subvencioniranje izvaninstitucionalnoga kazališta, čime ono gubi na svojoj neovisnosti, usprkos svom inzistiranju na sintagmi kojom se opisuje kao neovisna scena. Napokon, akteri te novokazališne teorijske *frakcijske* scene devedesetih danas – dvadeset godina kasnije – ulaze u institucionalni prostor, ali kao čelne osobe „velikih kuća“ (Ivica Buljan, Marin Blažević) ne mijenjaju ni repertoarno-estetsku scensku sliku, a ni način kazališnog upravljanja držeći *figu u džepu* svoje novokazališne prošlosti. ●

LITERATURA

- (1967), „Statut Hrvatskoga narodnoga kazališta. Pročišćeni tekst“, *Hrvatsko narodno kazalište* 9, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, str. 1-33.
- (1996), *Izvjешće predsjednika Republike Hrvatske dr. sc. Franje Tuđmana o stanju hrvatske države i nacije u 1995. godini, na zajedničkoj sjednici oba doma Hrvatskoga sabora, 15. siječnja 1996.*, Agencija za komercijalnu djelatnost, Hrvatski tiskarski zavod, Zagreb.
- B. B. H. (1990), „Direktori su zastarjeli“, *Večernji list*, Zagreb, g. 34, 4. ožujka, str. 11.
- Ivanišević, Đurđica (1990), „Nepokriveni estetski računi i umjetna čuda“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 51, 11. rujna, str. 9.
- Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih“, *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Petar Bagarić i Orlanda Obad, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, str. 147-185.
- Klaić, Dragan (2016), *Početi iznova. Promena teatarskog Sistema*, Ars Clío, Univerzitet umjetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umjetnosti Cetinje, Beograd, Cetinje.
- Lukić, Darko (2014), „Glavni problemi osuvremenjivanja upravljanja javnim kazalištima“, *Kazalište*, Zagreb, g. 17, br. 57-58, str. 64-75.
- Mrduljaš, Igor (1989), „Uvod u blamažu“, *Novi Prolog*, Zagreb, g. 4(21), br. 14-16, str. 24-27.
- Švob-Đokić, Nada; Primorac, Jaka; Jurlin, Krešimir (2008), *Kultura zaborava. Industrijalizacija kulturnih djelatnosti*, Jesenski i Turk, Zagreb.
- Torjanac, Marko; Jamnicki, Stephanie, ur. (2002), „Mislite li da bi u kazališta trebalo vratiti umjetnička vijeća?“, *Hrvatsko glumište*, Zagreb, br. 17, str. 47-51.
- Vidović, Dea (2010), „Kulturne politike devedesetih u Hrvatskoj“, *Kazalište* Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 72-77.
- Vrgoč, Dubravka (1990), „Otkaz na godinu dana i stop samoupravljanju“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 51, br. 15403, 7. kolovoza, str. 8.
- Vujović, Olga, ur. (1989), „Štrajk u Hrvatskom narodnom kazalištu: Drama u dramu“, *Novi Prolog*, Zagreb, g. 4(21), br. 14-16, str. 6-23.
- Zlatar, Andrea (2008), „Izazov ili upute za upravljanje kulturnim ustanovama i umjetničkim udrugama“, u: Sanjin Dragojević i Milena Dragičević Šešić, *Menadžment umjetnosti u turbulentnim vremenima*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, str. 11-22.

Marijan Varjačić

Varaždin

Devedesete kroz sitnozor – varaždinsko kazalište (1990. – 2000.)

UDK 792(497.523)

Sažetak: Autor polazi od teze da je varaždinsko Hrvatsko narodno kazalište bilo jedno od vodećih kazališta u Hrvatskoj devedesetih godina 20. stoljeća. To je ostvareno formalnom suradnjom kruga mladih kazališnih redatelja i dovođenjem većega broja također mladih glumica i glumaca ne isključujući pritom sudjelovanje starijih kazališnih naraštaja. Prikazane su glavne značajke takve suradnje i obnovljenoga glumačkog ansambla te odrednice repertoara i recepcija predstava u kazališnoj kritici. Posebno je istaknut fenomen poticajne atmosfere koju stvaraju pojedine glumačke osobnosti.

Ključne riječi: devedesete; varaždinski kartel; repertoar; glumački ansambl; kazališna kritika; atmosfera

1990s through the microscope – Varaždin theatre (1990 – 2000)

Abstract: The paper introduces the thesis that the Croatian National Theatre in Varaždin was one of the leading Croatian theatres in the 1990s and points out that it was the result of considered teamwork of young theatre directors' circle and significant number of young actors and actresses, in collaboration with the representatives of older theatre generations. The paper clarifies the nature of the teamwork and central features of the rejuvenated theatre ensemble, and outlines the main repertory characteristics as well as the response in theatre reviews. Special emphasis is given to the phenomenon of stimulating atmosphere created by individual actors.

Keywords: 1990s; Varaždin cartel; repertoire; ensemble; theatre reviews; atmosphere

► Godina 1990. prijelomna je u djelovanju varaždinskoga kazališta; premda kalendariski ne pripada devedesetim godinama 20. stoljeća, uključena je u razmatranje jer se u njoj začinju neke bitne odrednice cijeloga desetljeća. S novom upravom (Marijan Varjačić, Borna Baletić) nastupa nova razvojna faza; umjesto da manje-više uspješno slijedi kretanja u hrvatskom kazalištu, varaždinsko Hrvatsko narodno kazalište bit će među predvodnicima. *Energija promjene* najprije se osjeća u stvaralačkoj atmosferi i repertoaru (R. Mesarić, 2019: 29-31). Premijera predstave *Elizabeta Bam* Danilla Harmsa u režiji Ranke Mesarić bila je početak radikalnih *repertoarnih inovacija*, u dosluhu s gibanjima u europskom teatru tog vremena. Uprizorenjem triju srednjovjekovnih francuskih farsi pod zajedničkim nazivom *Bogi Ivač* započinje pak tako reći *renesansa kajkavskoga kazališta* u Hrvatskoj, a praiizvedba Kamovljeva *Čovječanstva* najavljuje nastavak tradicije izvedaba djela hrvatskih pisaca u Varaždinu. *Nacionalna dramatika* bit će bitna odrednica repertoara u devedesetima.

Varaždinski „kartel“

U hrvatskoj kazališnoj povijesti poznata je upotreba izraza „kartel“ (dogovor, sporazum, koalicija) za redatelje koji „vladaju“ hrvatskim glumištem poslije smrti Branka Gavella, premda „prozvani“ niječu postojanje dogovora. U Varaždinu je početkom devedesetih godina 20. stoljeća zaista sklopljen *dogovor u pisanom obliku* između ravnatelja Kazališta Marijana Varjačića i četvorice mladih kazališnih redatelja (Borna Baletić, Ozren Prohić, Robert Raponja i Leo Katunarić) o *trajnoj suradnji* u osmišljavanju i ostvarivanju repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu. Suradnja dakle nije bila *ad hoc*; sudionici dogovora nisu imali pred očima samo pojedinačne interese (režiranje predstava) nego i djelovanje kazališta u cjelini, njegovo pozicioniranje u hrvatskom glumištu i šire. Sastanci, razgovori i dogovori sudionika, lišeni svake birokratske forme, često su se odvijali nalik simpoziju, u izvornom smislu te riječi. Od spomenutih redatelja samo je Borna Baletić bio u stalnom angažmanu. Njima valja pridružiti generacijski bliskog Bobu Jelčića te Dubravka Torjanca, koji je od 1994. u stalnom angažmanu. Vrijedno je bilo i sudjelovanje dramaturga Ante Armaninija, koji je u kazalištu od 1978. i čini poveznicu s prethodnim razdobljima, osobito onim od druge polovice sedamdesetih, kada u kazalištu djeluju Petar Veček i Miro Međimorec. Mladi redatelji kao suradnike pozivaju u Varaždin brojne naraštajno bliske umjetnike (glumci, scenografi, kostimografi, scenski skladatelji i dr.). Posljedica njihova djelovanja bila je i stalan angažman većeg broja glumica i glumaca približno istog naraštaja.

Prema Ozrenu Prohiću, Varaždin je devedesetih bio „*enklava pozitivnog teatra*, mjesto *slobode* i pravog autentičnog i autohtonog teatra“ (O. Prohić, 2018). Spomenute redatelje nije okupilo u Varaždinu isto shvaćanje kazališta kao umjetnosti nego ono što omogućuje ostvarivanje bilo koje orijentacije – SLOBODA; Varaždin im se ukazao kao svojevrsni slobodni kazališni teritorij.

Mladi redatelji (Baletić je rođen 1964., Prohić 1968., Raponja 1963., Jelčić 1964.) pripadaju istom naraštaju barem u dvostrukom smislu: prema godinama rođenja i prema duhovnoj situaciji vremena u kojemu su odrastali, školovali se i formirali kao umjetnici i u svakom drugom pogledu. Svi su studirali na Akademiji u Zagrebu kao đaci uglavnom istih učitelja (Georgij Paro, Božidar Violać, Kosta Spaić, Joško Juvančić i dr.). Vrijeme njihove afirmacije u Varaždinu označuju raznoliki fenomeni u društvu, umjetnosti i filozofiji, pod imenom postmoderna. Iako pripadaju istom duhovnom i društvenom okruženju, postupno su izgradili svoje manje ili više prepoznatljive kazališne poetike. Zajedničko im je da su se svi, kao i njihovi učitelji, posvetili pedagoškom radu na kazališnim učilištima u Zagrebu i Osijeku. Naposljetku njihovo djelovanje u Varaždinu dobrim djelom zbiva se u vrijeme oslobodilačko-obrambenog rata u Hrvatskoj. To je povijesno razdoblje ozračilo i predstave koje nisu imale izravne veze s ratom (npr. *Elizabeta Bam* neposredno pred rat, *Na rubu pameti*, *Proces*, *Kraljevo*).

Ansambl

U filozofskoj antropologiji u okviru kategorije povijesnosti tematizira se suživot ljudi različite dobi: „Mladi, srednji i stari naraštaji žive u svojim, međusobno odmaknutim vremenima koje za njih predstavljaju njihovi vršnjaci. Ali ti naraštaji žive tu dijakroniju jedni spram drugih i jedni uz druge, dakle sinkrono, istodobno. Tako stječu iskustvo povijesti.“ (G. Haeffner, 2003: 112) Angažmanom četrnaest novih članova drame¹ varaždinski ansambl postaje dvostruko brojniji, generacijski potpun i prožet *duhom suživota* ljudi različite dobi, osobnosti, životnog i kazališnog iskustva.

Dolazak većeg broja mladih nije rezultirao isključivim, tzv. generacijskim teatrom. Na to je utjecala nevidljiva ruka tradicije, Kazališta i Grada. U skladu s time, premda smjer kazalištu daju mladi, angažman redatelja i drugih suradnika u devedesetima nije bio generacijski isključiv.² Za pojedine predstave angažirani su i glumci čije je sudjelovanje bilo poticajno mladim članovima drame.³

Repertoar

I u repertoaru varaždinskoga kazališta ogleda se generacijski suživot. Dali-bor Foretić uočio je dvije glavne značajke kazališta u Varaždinu devedesetih:

- 1 Glumice i glumci: Barbara Rocco, Matija Prskalo, Sunčana Zelenika, Ljiljana Bogojević, Igor Mešin, Robert Plemić, Zvonko Zečević, Marinko Prga, Alen Liverić, Zoran Ćubrilo, Edvin Liverić i Berislav Tomičić. Redatelji: Borna Baletić i Dubravko Torjanac. Svi su diplomirali na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Angažirani članovi devedesetih su imali u prosjeku manje od dvadeset i pet godina.
- 2 Režirali su: Vladimir Gerić, Georgij Paro, Petar Veček, Ivica Boban, Ivica Kunčević, Ranka Mesarić, Želimir Mesarić i dr.
- 3 Kao *gosti* glumili su: Božidar Boban, Božidar Smiljanić, Boris Miholjević, Zlatko Vitez, Slavko Brankov, Ivan Lovriček, Ivo Rogulja, Siniša Popović, Sreten Mokrović, Damir Lončar i dr.

„Sretna ravnoteža između velikih inovativnih ostvarenja i posredovanja tradicije na nov način.“ (D. Foretić 2000: 53). Nosioци prve značajke po pravilu su B. Baletić, O. Prohić i B. Jelčić, a druge njihovi „učitelji“ G. Paro, V. Gerić i I. Boban. Međutim izvedbe možemo samo uvjetno podijeliti u dvije skupine jer se obje značajke gdjekad nalaze u istoj predstavi (npr. *Antigona* i *Kraljevo*).

U „velika inovativna ostvarenja“ možemo uvrstiti predstave: *Promatranje ili varaždinske priče* u režiji B. Jelčića (autorstvo predloška predstave potpisuju redatelj, dramaturginja Nataša Rajković i glumački ansambl); *Kraljevo* Miroslava Krleže i *Dvije legende* (*Kristofor Kolumbo* i *Michelangelo Buonaroti*) Miroslava Krleže u režiji Borne Baletića; *Elizabeta* Bam Danilla Harmsa u režiji Ranke Mesarić; *Proces* Franza Kafke i *Na rubu pameti* Miroslava Krleže u režiji Ozrena Prohića; *Woyzeck* Georga Büchnera u režiji Bobe Jelčića; *Antigona* Sofokla u režiji Ivice Boban, *Norci* Dubravka Torjanca i *Vesne Kosec* Torjanac u režiji Dubravka Torjanca.

Predstave čije je važno obilježje „posredovanje tradicije na nov način“ su: *Bogi Ivač* (tri srednjovjekovne francuske farse i *Puno larme a za ništ* W. Shakespearea u režiji Vladimira Gerića; *Jedermann* iliti *Vsaković* Hofmannsthal u režiji Georgija Para; *Glumište čudesa* Cervantesa i Arraballa u režiji Borne Baletića; *Ilija Kuljaš, Kaj, ća, što?* (preradba Molièrea) u režiji Ivice Kunčevića; *Don Juan* Molièrea u režiji Petra Večeka.

Repertoar varaždinskoga kazališta u devedesetima bio je *polihistoričan*, obuhvaćao je sva velika razdoblja dramske književnosti (antika, srednji vijek, renesansa i novi vijek sve do 20. stoljeća). *Hrvatska dramatika* predstavlja gotovo polovicu svih naslova. I u tom razdoblju nastavlja se stoljetna tradicija povezanosti s hrvatskom književnošću (M. Varjačić, 1996.). *Praizvedbe* hrvatskih pisaca bile su: *Čovječanstvo* Janka Polića Kamova, *Lutrija imperatora Augustusa* Ivana Supeka, *Stepinac, glas u pustinji* Ivana Bakmaza, *Amajlija* Josipa Kulundžića, *Pinta nova* Borisa Senkera, *Kod bijelog labuda* Slobodana Šnajdera te *Norci* Dubravka Torjanca i *Vesne Kosec* Torjanac. Zapažena je zastupljenost u repertoaru kruga značajnih *srednjoeuropskih pisaca* (Molnar, Kafka, Büchner, Schönherr, Hofmannsthal, konačno i Krleža). Osobito je zapažena i obnova *kajkavskog repertoara*, u prvom redu predstave *Bogi Ivač*, *Tri kurviša pod raspelom*, *Puno larme a za ništ*, *Jedermann* iliti *Vsaković* i *Norci*. Zvonimir Mrkonjić u povodu izvedbe *Jedermann*a piše o rekajkavizaciji gornjohrvatskog kazališta, što se ponajviše odnosi na Varaždin i nešto manje na Zagreb, odnosno Histrione Varaždinca Zlatka Viteza.

Recepcija u kazališnoj kritici

„U posljednje tri godine čelni ljudi Varaždinskoga kazališta praktično su dokazali da je stvaralačka napetost moguća i u tzv. nacionalnim kazališnim kućama. (To mu pravo daje naziv, ali ne i status, premda ga zaslužuje.) To je učinjeno ozbiljnim programskim promišljanjem sve tri sastavnice koje HNK u Varaždinu nosi u

svom imenu. Ono je zaista bilo hrvatsko, nacionalnom obojenošću repertoara, i narodno, tj. pučko misleći na publiku koja mu uzvraća odzivom, i kazalište stalno u sljubljivanju s duhom vremena. Kazališnu funkciju Varjačić je postigao i brižljivim vođenjem računa o svim čimbenicima kazališnog čina. To su u prvom redu – glumci. U našim institucionalnim kazalištima gotovo da nema teatra u kojem se vodi toliko brige o ansamblu, da svaki glumac bude optimalno iskorišten, da mu se pruži šansa, pa se prema glumačkim profilima djelom oblikuje i repertoar. To kazalište daje osim toga priliku mladim redateljima kojima su stvoreni pravi poticaji za stvaralačku afirmaciju, nalazeći i projekte koji bi mogli zaintrigirati iskusnije redatelje.“ (D. Foretić, 1997).

U jednom od svojih posljednjih javnih istupa, prije negoli će preminuti, Foretić kaže: „U varaždinskom kazalištu gotovo u kontinuitetu sedam, osam godina vlada izrazita stvaralačka napetost (...). Za mene je to u devedesetim godinama naše najrelevantnije kazalište.“ (D. Foretić u: A. Tunjić, 2000.)

Donosimo ulomke iz kazališnih kritika o predstavama koje ponajbolje predstavljaju dosege varaždinskoga kazališta u promatranom razdoblju.

Elizabeta Bam (1990.)

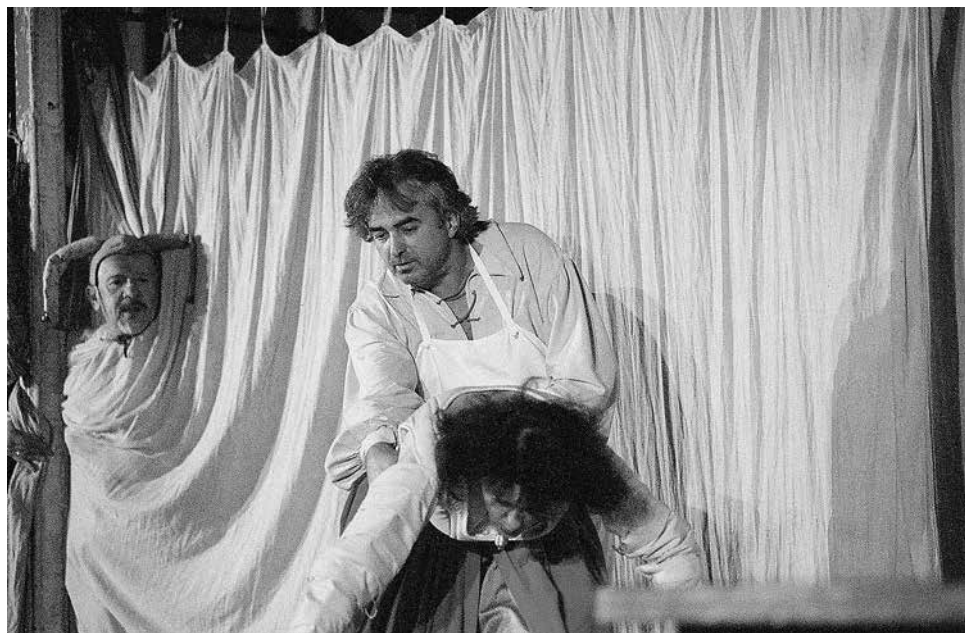
Dalibor Foretić kritiku ove predstave započinje upravo emfatički: „Jeste li ikada pokušali opisati svoj san? Koliko god se trudili da budete precizni, njegova materija vam sve više izmiče iz svijesti i opisa. Ima i takvih predstava koje je vrlo teško opisati. Njih jednostavno treba vidjeti i ponijeti u sebi kao svoj san. Takva je predstava *Elizabeta Bam* Danilla Harmsa, postavljena u režiji Ranke Mesarić (...). Najveća vrijednost ove predstave je u tome što je Ranka Mesarić nadahnuto fizičku radnju glumaca na sceni, njenu bogatu asocijativnost, produžila poput udara jeke u plesni pokret. Koreograf Matjaž Farič kongenijalno joj je pomogao u tome. A glavni motor predstave je krhko tijelo Jagode Kralj Novak kao Elizabete Bam. Ona vuče i nosi predstavu, rastvara je, naznačuje duktuse i udara cezure. Čudesna igra puna glumačke gipkosti i transformabilnosti, one zrelosti koja nije zaboravila djetinjstvo i prve igre, u kojoj ovoj glumici koja je stasala do prave kazališne zvijezde majstorski asistiraju Ivica Plovanić (Petar Nikolajević), Ljubomir Kerekeš (Ivan Ivanović), Tomislav Lipljin (Tatica), Vesna Stilinović (Mamica), te Srđan Sorić i Boris Mirković, izvanredni u plesnim partovima (...). Predstava o kojoj se nešto može kazati s malo riječi, s mnogo ništa više. Predstava koju treba vidjeti, jedan od najvažnijih događaja u

posljednje vrijeme u našem teatru.“ (D. Foretić, 1990) I kritičarka Marija Grgičević svoj prikaz premijere *Elizabete Bam* završava ovim riječima: „Bilo bi vrijeme da prorade kazališne veze Zagreba i drugih gradova u republici, te da i ovaj u svakom pogledu izvanserijski pokušaj dobije mogućnost šireg odjeka.“ (M. Grgičević, 1990)

Bogi Ivač (1990.)

O toj predstavi ne donosimo fragmente iz kritika premijerne izvedbe nego iz napisa u povodu 200., 250. i 300. izvedbe! „Za naše kazališne prilike 200 izvedaba jedne predstave prava je rijetkost (misli se na ansambl predstave institucionalnih, odnosno repertoarnih kazališta, nap. M. V.). Malo je predstava i u zagrebačkim kazalištima koje se mogu pohvaliti takovom izvođenošću, u teatrima izvan Zagreba ta brojka je nedostižan san. Taj san se dogodio u varaždinskom Hrvatskom narodnom kazalištu (...) Na premijeri su svi glumci bili osam godina mlađi. No, zrelost i sigurnost u ovoj izvedbi svjedoči kako *Bogi Ivač* nije izgubio ni svoju formu, ni polet, ni snagu, pa nije isključeno da taj apsolutni rekorder varaždinskog glumišta doživi – 300. izvedbu.“ (D. Foretić, 1998) Uz 250. izvedbu piše Marija Grgičević: „Nikad ni jedno mjesto u gledalištu na toj predstavi ne ostaje prazno, tako je i na trgu (250. izvedba bila je na trgu

Bogi Ivač, Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin, 1990.



Miljenka Stančića Varaždinu), dvostruko više je ljudi stajalo nego što ih je pravodobno zauzelo stolice.“ (M. Grgičević, 2003)

Osvrt u povodu 300. izvedbe napisao je Stijepo Mijović Kočan. Za nje ga je *Bogi Ivač* „najuspješnija varaždinska kazališna predstava svih vremena“. U deset točaka iznosi razloge uspjeha predstave. Pod točkom 10: „Ovdje zadnje, ali inače prvo i temeljno: Jezik! Da sve to nije preneseno u zavičajnu frazu, u materinski izričaj i domaći ambijent - na kajkavskom narječju ne bi ni izdaleka mogla imati takav uspjeh“. Pripomena: *Bogi Ivač* odigran je u 25 gradova i mjesta od kajkavskih krajeva do Slavonije, Posavine, Istre, Dalmacije itd. Za Gerićevu režiju Mijović Kočan kaže: „*Bogi Ivač* je predstava u kojoj režiju ne osjećate, *hao* da je i nema; sve je to tako prirodno i jednostavno, kao sam život. U tome i jest osnova svake uspješnice.“ (S. Mijović Kočan, 2007)

Na rubu pameti (1993.)

„Ozren Prohić se iskazao kao vrlo talentiran redatelj od kojega hrvatsko glumište može mnogo očekivati“, a „za varaždinski HNK izvedba *Na rubu pameti* dokaz je, pored ovdje iznesenih zamjerki, kako se ozbiljnim i predanim radom može i u manjem središtu napraviti predstava značajna za cjelokupnu hrvatsku kazališnu sezonu.“ (T. Kurelac, 1993)

Puno larme a za ništ (1993.)

„Shakespeare na kajkavskom? Zašto da ne (...) Zamisao je potekla od redatelja Vladimira Gerića. Narječje se pokazalo u ovom ispitu sposobnim da u svoju kuću bitka primi i poetsku uznositost velikog Willa. Lipljin je tu dramsku kozmetičku operaciju izveo na Shakespeareu mnogo uspješnije nego neki u nedavnim naizgled lakšim pothvatima. U čemu je tajna? Lipljin i Gerić pogodili su civilizacijski razmjer, pa im nije bilo teško zamisliti umjesto Shakespeareove mitske Messine barokni Varaždin, pritom princa aragonskog pretvoriti u bana hrvatskog, namjesnika Messine u velikog župana varaždinskog, a mlade plemiće iz Firence i Padove u gospodare Kalničkog grada i Velikog Tabora. Priča time nije ni nategnuta, ni oštećena. Dapače, prerada je učinila Shakespeareovom elegancijom mogućim umišljaj evropske razine života u doba hrvatskog baroka, tako očite upravo u hrvatskom graditeljstvu. Potvrđena je još jednom i davna istina da hrvatsko glumište, naročito u komedijskim pothvatima, antejsku snagu vuče upravo iz narječja, iz zavičajnog koinea (...) Ova predstava je važna, jer otvara nove mogućnosti

istraživanja sljubljenosti Shakespeareove dramatike sa životnim karakterom hrvatskog jezika. Ona je lijepa, jer su je takvom učinili redatelj i glumci u živom dosluhu ne sa Shakespeareovom komedijom, nego više od toga, s njegovom dramskom poezijom, što se rijetko događa u našim kazalištima.“ (D. Foretić, 2002b: 143-144)

Liliom (1994.)

„*Liliom* se u hrvatskom glumištu pojavio prvi puta u Varaždinu valjda 1916. godine, sa čuvenim Zvonimirom Rogozom u ulozi Fiscura. Možda zbog toga i nije slučajno da se i njegovo scensko uskrsnuće ponovno događa na sceni varaždinskog Hrvatskog narodnog kazališta, po zamisli i u režiji Borne Baletića, dokazavši da je taj tekst nadživio svoje vrijeme. Jer, u njemu mogu podjednako uživati ljubiteljice *Santa Barbare* i najprofinjeniji kazališni gurmani. Baletić osjeća *Liliomov* nadolazeći ekspresionizam i u suradnji sa scenografom Svenom Stilinovićem gradi temeljnu scensku sliku u maniri njegove eksplozivne otvorenosti čežnji za beskrajem. Taj *procédé* kulminaciju doseže u prizoru *Liliomove* smrti. Molnàrov jednostavan dramski izričaj nalazi scenski izraz u predivnim, ponešto iskošenim mizanscenskim odnosima, u finim prijelazima iz slike u sliku, u dobro vođenoj i logično razrađenoj scenskoj radnji, pa su i glumci morali doći na svoje (...) U svemu *Liliom* je pun repertoarni i scenski pogodak: malo nježnosti i kristalno čistih emocija u ova gruba i mutna vremena može zaista ugodno razgaliti.“ (D. Foretić, 1994)

Proces (1994.)

„Vrlina Prohićeve adaptacije i režije je u tome što nije scenski oslikao fabulu romana, nego iskazao njegova stanja, pa je virtuosno sažeo tekst na njegove bitne topose i sveo ga na predstavu od nepunih sat i pol. Njegova vizualizacija služi se legitimno već viđenim postupcima, a u kondenziranosti i preciznosti najbliži je poljskoj redateljskoj poetici, naročito Grzegorzewskog i Wiśniewskog (...) Ovaj *Proces* je zato izuzetan dobitak ne samo za varaždinsko kazalište, nego i za hrvatsko glumište u cjelini.“ (D. Foretić, 1994) „Mladi u kazalištu nisu više samo oni koji dolaze već – sudeći barem po prvim dramskim premijerama u novoj sezoni, posebice najnovijoj od 8. o. m. u Varaždinu – oni su napokon i stigli s punim profesionalnim, a u najboljim trenucima i umjetničkim pokrićem. Nakon što se prošle godine u Varaždinu predstavio dramatizacijom Krležina romana *Na rubu pameti*, Ozren Prohić na toj se pozornici prihvatio

i druge ambiciozne zadaće: prema motivima jednoga od najznačajnijeg književnih ostvarenja našeg stoljeća, romana *Proces* Franza Kafke, u vlastitoj je adaptaciji teksta režirao predstavu kojoj osnovnu boju daju kreacije mladih umjetničkih suradnika, od koreografinje Ksenije Ćorić do pojedinih središnjih uloga, dok se u društvu mladih i poznati članovi glumačkog ansambla javljaju u novom svjetlu.“ (M. Grgičević, 1994)

Kraljevo (1995.)

„*Kraljevo* Miroslava Krležu kako ga je u hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu zamislio redatelj, Borna Baletić, djeluje poput negativna bujno rastočene, uzvratane, ekspresionističke eksplozirajuće panoramske slike vjekovne hrvatske sudbine. Ondje gdje Krležu sugerira klimaks eksplozije, ova predstava u krhotinama riječi i slika implodira u *tišinu*. Ondje gdje se od života i pijanstva prevrelo ljudsko meso tare jedno o drugo, ovdje se pretvara u beskrajnu *razdaljinu* tjelesa koja uopće međusobno ne komuniciraju (isticanje M. V.) (...) Predstava je rađena s moćnim scenskim razlozima i sistemskom mreža njezinih značenja izvedena je do kraja. Baletić scenski prosede zasniva na hrvatskim mentalitetnim značajkama, dosljedno izvučenim iz Krležinog teksta, ali i na aktualnim titrajima nacionalnog duha. Biti Hrvat – znači biti sam, gruntati si i misliti svoje, katkada s figom u džepu, potuljeno se zagledati u ništavilo i u rogabatne duhovne krajolike ljudi oko sebe. *Kraljevo* je tako dio naše intimne svakodnevnice. Tko kome danas daje ruku, ako baš ne treba i ako ga priučena uljudnost na to ne goni? Sve manje ljudi gledaju danas jedan drugome u oči. Riječi se mimoilaze, a ne susreću u srodnosti duša. Izgovaraju se zapretene mržnje, nepodudarnosti, gubi se smisao zajedništva tim više što se on u ideologiziranom nacionalnom zanosu nameće kao obveza. Ako se i pjeva, ne ide to iz duše i rastvara se u asinhronu kakofoniju. Neko novo *Kraljevo* titra u našem duhovnom oku, bitno različito od onoga kakvo je sagledao Krležu u sablasnom karnevalskom bakanalu godine 1913. Kraj je stoljeća koje nas je iz raznih pravaca i raznim udarima duhovno opustošilo. Baletić to osjećanje pretvara u princip teatarske igre. Svi njegovi likovi neprestano mjere tišinom izgovorene riječi razdaljinu između sebe. Ne da se približe, nego da se održe (...) Nije pokuda ako kažem da je Borna Baletić nadahnuto nadvio nad vrutke europskog *postmainstreama* i stvorio predstavu koja barem meni, mnogo više znači i govori od tragalačke mucavosti njezinih uzora.“ (D. Foretić, 1995)

Jedermann iliti *Vsaković* (1996.)

„Sada evo, dobismo i prepjev na kajkavski Tomislava Lipljina. Možda on u poetskoj uznositosti nije ravan Stamaćevu, ali što se gipkosti scenskoga govora tiče, znatno je življi i kolokvijalniji, pa je i to dobra posljedica repertoarne odluke Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu da postavi ovo djelo i naruči od Lipljina prepjev (...) Sreća je što je kazalište upravo za ovaj tekst uspjelo privoljeti Georgija Para (učinio je to njegov učenik Borna Baletić, nap. M. V.) za njegov prvi rad u Varaždinu. Čini se da Paru u ovom razdoblju njegova rada najbolje leže meditativne dramske parabole, pa je poslije *Nathana Mudrog* u Splitu prije dvije godine, *Vsaković* sigurno njegova najbolja režija u posljednje vrijeme. Kao i u *Nathanu*, Paro je ovdje težio jednostavnosti scenskog izričaja, ali punoću predstavi, finim pomacima u značenjima, daju njegova temeljita dramaturška i režijska propitkivanja teksta (...) U svemu, to je jedna od onih predstava varaždinskog kazališta, koja bitno određuje njegovo repertoarno napredovanje u osvajanju često nedostižnih vrhova dramske literature, pa po tome i značajan domet hrvatskoga glumišta.“ (D. Foretić, 1996)

„Na tragu rekajkavizacije gornjohrvatskog kazališta, koje se više nego uspješno prakticira u Varaždinskom kazalištu, Tomislav Lipljin je napravio još jednu odličnu kajkavizaciju (vjerojatno na osnovi dobra Stamaćeva prijevoda). Visokoparnost Hofmannsthalova izvornika dobila je tako poželjni pučki prizvuk, još više istaknut djelotvornim kraćenjem i sažimanjem radnje. Treća Parova ideja, koja možda bijaše prva, bio je Ljubomir Kerekeš. Kerekeš je dakako jedan od najvrsnijih hrvatskih glumaca, pa kada je riječ o Varaždinu, vidjeti u *Vsakoviću* Kerekeša možda i nije Kolumbovo jaje. Ali Parovo točno repertoarno mišljenje, kada nije uvjetovano, brzo slaže sve sastavnice, pa se Kerekeš našao istodobno s moralitetom i *Vsakovićem*. Stil *Vsakovića* mješavina je ozbiljnog i farsičnog, sav u neočekivanim prijelazima i preokretima. Kerekešov humor odudara od histrijskog stila igranja **na** publiku, on se nipošto ne osniva na ponudi volje i energije, nego na ekonomičnosti odgođena učinka. Tako, virtuosno vladajući svojom ulogom, Kerekeš je izbjegao svaki plaćni ton, jer kao da je iza svakog izražaja tuge bila jedna suzdržana farsična grimasa. Ako smo se tako u povodu *Vsakovića* mogli prisjetiti Kvirgićeva tragičnoga klauna Mockinpotta, onda bismo u Kerekešovu *Vsakoviću* mogli vidjeti klaunskoga trageda.“ (Z. Mrkonjić, 1996)



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2020.



Promatranja ili varaždinske priče (1997.)

„Nikada dramu svakodnevnice nisam vidio tako zrelo i cjelovito ostvarenu kao u ovoj naizgled jednostavnoj predstavi, pristupačnoj i razumljivoj svima, a ipak toliko mudro promišljenoj i još dojmljivije izvedenoj. U čitavoj izvedbi, koja otvara provaliju promašaja, falš igre i po izvedbu kobnih slučajnosti, nisam zamijetio nijednu krivu notu, nikakvu preigranost, nijedan pogrešan ili suvišan pokret, nijednu improvizaciju koja bi izašla iz zadanih životnih okvira. U *Promatranjima* sve je kao u životu i glumci se zaista tako ponašaju i glume. Igrati život kao život, stišano s pravim kolkvijalnim intonacijama, mnogo je teže nego kreirati zadanu ulogu na sceni. Zbog toga je ovaj pothvat varaždinskog ansambla i u žanrovskom i u dramaturškom pogledu važan iskorak što pomiče bitno naprijed mogućnosti kazališne percepcije ne samo u hrvatskom glumištu.“ (D. Foretić, 2002a: 151)

Ljubica (2000.)

„Redatelj Želimir Mesarić nije posezao za protezama teatra u teatru a ipak je uspio ostvariti punokrvnu, duhovitu i suvremenu predstavu koju prožima duh postmoderne (...) Ova predstava otvara, dakle, neke nove mogućnosti interpretacije. Dokaz više da Šenoi-na komedija nije naivna ni jednoznačna, pa je varaždinska predstava možda njezin pravi početak koji dokazuje da je ona ipak prva naša prava moderna komedija trajne vrijednosti. Mesarić je time s varaždinskim ansamblom ostvario pun pogodak u vrednovanju jedne zabušurene stranice naše skromne komedijske baštine.“ (D. Foretić, 2000b)

Vratimo se fenomenu spomenutom u uvodu; u kazalištu *atmosfera* je sve. Mladi glumci i njima pridruženi redatelji devedesetih godina u Varaždinu su tako reći okupirali kazalište. Njemački kazališni redatelj i teatrolog Veit Güssow u knjizi *Prezentnost glumca* kaže da „glumačku prezentnost označuje intenzitet ostvarene atmosfere“ (V. Güssow, 2013: 41). Karakter i osobnost glumca stvaraju određeni ugođaj koji može biti glavno obilježje predstave ili filma. Naprimjer, Ljubomir Kerekeš u *Jedermannu* iliti *Vsakoviću* i u *Tužna je nedjelja*, Jagoda Kralj u *Elizabeti Bam* i u *Ljubici*, Barbara Rocco u *Puno larme a za ništ* i u *Liliumu*, Ljiljana Bogojević u *Woyzecku*, Matija Prskalo u *Antigoni*, Sunčana Zelenika u *Scampolu*, Zoran Ćubri-lo u *Procesu* i Marinko Prga u *Don Juanu*. Atmosfera je za mnoge dramske i prozne pisce gotovo zaštitni znak (Čehov, Maeterlinck, Pirandello, Beckett, Poe, Kafka).

I režija je, u poćudnom smislu, manipulacija atmosferom. Predstava bez atmosfere je, u kantovskom smislu riječi, *bez duha*. Kazalište u kojemu ne vlada stvaralaćki poticajna atmosfera beživotna je, Brook bi kazao „mrtvaćka“; atmosfera dakle kazalištu (i Kazalištu) udahnuje život (G. Böhme, 2015: 25). ●

LITERATURA

- Böhme, Gernot (2015), „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuer Ästhetik“, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin.
- Foretić, Dalibor (1990), „Bijeg u djetinjstvo“, *Danas*, Zagreb, 19. lipnja.
- Foretić, Dalibor (1994), „Grubijan golubinjeg srca“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 19. svibnja.
- Foretić, Dalibor (1994), „Junak našeg doba“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 19. listopada.
- Foretić, Dalibor (1995), „Novo viđenje Kraljeva“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 21. lipnja.
- Foretić, Dalibor (1996), „Smijeh preko groba“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 10. srpnja.
- Foretić, Dalibor (1997), „Varaždinski kazališni slučaj“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 22. siječnja.
- Foretić, Dalibor (1998), „Varaždinski evergreen“, *Novi list*, Rijeka, 21. prosinca.
- Foretić, Dalibor (2000a), „Dobri duh Varaždina: 40 godina umjetničkog rada Tomislava Lipljina“, *Hrvatsko glumište*, Zagreb, br. 10.
- Foretić, Dalibor (2000b), „Pravi hrvatski bidermajer“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 5. travnja.
- Foretić, Dalibor (2002a), „Oprez, oni vas promatraju!“, *Iluzija nije opsjena*, Novi list, Adamić, Rijeka, str. 149-151.
- Foretić, Dalibor (2002b), *Iluzija nije opsjena*, Novi list, Adamić, Rijeka.
- Grgičević, Marija (1990), „Igra živih marioneta“, *Vjesnik*, Zagreb, 2. lipnja.
- Grgičević, Marija (1994), „Igre straha i stida“, *Većernji list*, Zagreb, 11. svibnja.
- Grgičević, Marija (2003), „Uvijek mladi smijeh“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 9. srpnja.
- Güssow, Veit (2013), *Die Präsenz der Schauspieler*, Aleksander Verlag, Berlin, Köln.
- Haeffner, Gerd (2003), *Filozofska antropologija*, Naklada Breza, Zagreb, str. 112.
- Kočan Mijović, Stjepo (2007), „Uspjeh nad uspjesima“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 2. svibnja.
- Kurelac, Tomislav (1993), „Doktor protiv lokalnog moćnika“, *Danas*, Zagreb, 12. ožujka.
- Mesarić, Ranka (2019), „Tragalaštvo i otpor“, u: *Jagoda Kralj Novak*, HNK u Varaždinu, Varaždin, str. 29-31.
- Mrkonjić, Zvonimir (1996), „Parove tri čiste“, *Vijenac*, Zagreb, 25. srpnja.
- Prohić, Ozren (2018), „Intervju s Ozrenom Prohićem“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 16. lipnja.
- Tunjić, Andrija (2000), „Nije mi ni do kakve vlasti u kazalištu! (razgovor s Daliborom Foretićem)“, *Vjesnik*, Zagreb, 20. svibnja.
- Varjačić, Marijan (2016), „Umjetnost atmosfere“, *Put u ništa i drugi ogledi*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, str. 101-118.

Ivan Bošković

Odsjek za hrvatski jezik i književnost, Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu, Split¹

Splitske kazališne devedesete u ogledalu kritike Anatolija Kudrjavceva

UDK 792.01Kudrjavcev, A

Sažetak: U više od četrdeset godina ustrajnoga rada Anatolij Kudrjavcev obilježio je drugu polovicu kazališnoga, splitskog i hrvatskog, dvadesetog stoljeća. Bilo da je riječ o škrtaj bilješki ili sustavnoj kritici, zapisu ili intervenciji, teško je pronaći događaj, ime ili kazališnu predstavu o kojoj nije ostavio svoj trag. Dosljedno promičući estetske kriterije, znakovito je pridonosio emancipaciji kazališta i njegovu odmaku od samodostatne kampanilističke sredine i izrastanju, barem u jednom trenutku, u najvažavavaniju središnju nacionalnu kazališnu instituciju. Iako je u navedenom vremenu (splitsko) kazalište i kazališno djelovanje bilo povezano s mnoštvom poteškoća, od prostornih do financijskih i kadrovskih, umjetnost kazališta uvijek je bila u prvom planu njegovih intervencija. „Kazalištu za široku potrošnju“, na što se nerijetko svodio splitski kazališni život, suprotstavljao je estetska mjerila posebno se obračunavajući s iskliznućima i posrtajima koji su u pitanje dovodili samu ulogu kazališta. Odmjerenim riječima stoga je popratio u početku jedva

¹ Dugogodišnji profesor, sada u mirovini.

vidljive, a poslije i sve zrelije i pamtljivije proplamsaje umjetnosti na splitskoj pozornici, poglavito zapažene i velike glumačke uloge i redateljska postignuća i iskorake. Iz Kudrjavcevljevih kritičkih zapisa i osvrta može se pratiti doprinos pojedinih (domaćih) glumaca koji su splitsku pozornicu pretvarali u mjesto događanja prave umjetnosti. Podjednako, njegove ocjene pojedinih predstava konstituiraju i svojevrsni kanon kazališne prakse i mogući su orijentiri u razumijevanju onoga što se na splitskoj, ali i hrvatskoj pozornici, događalo devedesetih godina.

Ključne riječi: Anatolij Kudrjavcev; kritički interventi; estetski kriteriji; splitsko kazalište; kazališne devedesete; pamtljive predstave

Split theatre nineties in the mirror of Anatolij Kudrjavcev's criticism

Abstract: In more than forty years of persistent work, Anatolij Kudrjavcev significantly marked the theatre, both in Split and Croatia, of the second half of the twentieth century. Whether it's a stingy note or a systematic critique, record, or intervention, it's hard to find an event, name, or theatrical play that he hasn't left his mark on. By consistently promoting aesthetic criteria, he significantly contributed to the emancipation of theater and its departure from a self-sufficient campanilist environment and its growth, at least at one point, into the most respected central national theater institution. Although at that time (Split) theater and theatrical activities were associated with many difficulties, from spatial to financial and personnel, the art of theater has always been at the forefront of its interventions. The "consumer theater", to which Split's theatrical life was often reduced, was opposed by his aesthetic criteria, especially dealing with slips and stumbles that called into question the very role of theater. With measured words, he therefore accompanied at first barely visible, and later more and more mature and memorable bursts of art on the Split stage, especially the notable and great acting roles and directorial achievements and strides. From Kudrjavcev's critical writings and reviews, one can follow the contribution of individual (domestic) actors who turned the Split stage into a venue for real art. At the same time, his evaluations of individual plays constitute a kind of canon of theatrical practice and are possible landmarks in understanding what was happening on the Split, but also on the Croatian stage, in the 1990s.

Keywords: Anatolij Kudrjavcev; critical interventions; aesthetic criteria; Split Theater; theatrical nineties; memorable performances

► Splitske kazališne devedesete, uostalom kao i u cijeloj državi, odvijale su se u ozračju turbulentnih zbivanja raspada bivše državne zajednice i nagovještaja prijetećih ratnih zbivanja. Političke promjene koje su zahvatile mnoge aspekte društvenoga života svoj će epilog imati i u splitskome kazalištu. Jedan od medijski krupnijih događaja u splitskom kulturnom i kazališnom životu svakako je bila ostavka, a zapravo preduhitreni otkaz Ivice Restovića na čelu splitske kazališne kuće. Pa iako je u kazalište došao s preporukom političkih/društvenih foruma, a ne umjetničkim/kazališnim preferencijama, Restović je ubrzo pokazao da zna „praviti kazalište“. Kudrjavcevljevim riječima, pokazao je da razlikuje „kreativce od prodavača boze i ostalih ljubavnih napitaka“. To mu je pošlo za rukom jer je kazalište doživio kao „pozivno mjesto“ te je smatrao da se u stvaranju kazališta treba osloniti na autoritete koji mogu omogućiti umjetnički razvoj. Tako je u pomoć pozvao P. Brečića, kada je o dramskom dijelu riječ, i V. Šuteja, kada je riječ o opernom i glazbenom dijelu kazališnog repertoara, a priliku za rad dobili su i Vasiljev, Magelli, Ciulli, Violić, Kunčević, Taufer, Miler i dr. Kazalište je ubrzo postalo mjesto i ambijent „kreativne samosvijesti“ i nekim se predstavama nametnulo prepoznatljivim mjestom kazališnih postignuća. Prema Kudrjavcevu, Restovićeva intendantska politika poslužila je za „afirmaciju svih onih koji su imali za to osobne pretpostavke“, čime se iskazao „najuspješnijim splitskim poslijeratnim intendantom“, pa je njegov odlazak nametnuo pitanje sudbine splitskoga kazališta i strah pred neizvjesnošću. Poglavitito ako bi smjena izazvala buduću krizu i kazalište se, nakon što se oslobodilo svoje provincijalnosti, ponovno svrstalo u „provincijsku baru“ (A. Kudrjavcev, 1990: 18). Na mjestu intendanta Restovića je, podsjetimo, zamijenio Ivo Sanader, koji će svoje mjesto poslije prepustiti Radi Perkoviću. Jednog ovdašnjeg kulturnjaka to će ponukati da u godišnjoj anketi *Slobodne Dalmacije* najvećim kulturnim događajem proglasi odlazak Sanadera s mjesta intendanta, a najvećim kulturnim promašajem upravo dolazak Rade Perkovića!

I.

U 1990. godini splitsko je kazalište odigralo nekoliko pamtljivih kazališnih ostvarenja. Dok Mrožekov komad *Pješice*, u režiji Damira Munitića, koji je navodno bio preduvjet za otvaranje splitskog Studija glume, ničim nije opravdao teatralizaciju, ni Milerova režija Goldonijeva komada *Trilogija o ljetovanju* nije od tog kritičara uspjela izvući kakov znakovitiji atribut. Ocijenjena je kao „ni po čemu naročita“ (A. Kudrjavcev, 1990: 23), za razliku od Kunčevićeve predstave Ibsenove drame *Divlje patke*. U potonjoj, „nepopularno rastegnutoj predstavi predugog trajanja“ splitske su glumačke snage „vatreno prekoračile granice afektivnoga“; J. Genda se rasipao u „frivolnim, hirovitim intonacijama“, V. Kovačić, inače glumački „sklon pretjeranoj i pedantnoj odmjerenosti“ s razvojem je radnje „postajao sve razbarušeniji i nemirniji“, a najbolji je dojam ostavila Z.

Krstulović svojom „smirenom i fino prigušenom patnjom“ A. Kudrjavcev, 1990: 22). U navedenoj godini, prema Kudrjavcevu, nekoliko se predstava izdvojilo. To su zeljovička predstava *Elektre* Euripida i P. Magellija, moćan poziv *Šimuna Cirenca* i *Pustolov pred vratima*. Za prve dvije Kudrjavcev će napisati da imaju „potencijal za kazališno trajanje i pamćenje i od kojih bi svaki kazališni festival mogao dugo živjeti“ (A. Kudrjavcev, 1990: 14), dok je u premijeri Begovićeve *Pustolova pred vratima* i u režiji Nenni Delmestre vidio „sjaj u tami“ (A. Kudrjavcev, 1990: 22). Osvrćući se na predstavu, Kudrjavcev ima potrebu istaknuti kako je Begović zacijelo autor s kojim je hrvatska književnost ušla na vrata europskog teatra te da navedeni tekst „strši koplje iznad svih“ ponajprije snagom „idejne stabilnosti“ i „misaonog rafinmana“. Posrijedi je „izrazito ženska drama“ s obiljem „suptilne nježnosti“ kojom je redateljica Delmestre uspjela uspostaviti takve misaone vibracije poput rijetkih hrvatskih redatelja. Uradila je to na način da je eliminirala višak građe i ispustila prvu i zadnju sliku i tako očuvala „punoću konteksta“. U predstavi tako nije bilo „ničega nenametljivoga“, pa su „jadi vječnoga ženskoga Werthera“ sublimirani u „uzvišenu nesreću svijeta“. Uz primjerenu glumu Z. Krstulović (Agneza), T. Martića (Nepoznati) i drugih, visok dojam predstava zahvaljuje „neprocjenjivoj“ scenografiji Z. Kauzlarića-Atača, „čudesno inventivnim kostimima“ D. Dedijer, profinjenoj glazbi M. Krstičevića te „gotovo transcendentalnom svjetlu Z. Mihanovića“. Da je riječ o velikoj predstavi, Kudrjavcev poentira: „(...) u tami raznih nedaća i loših prognoza - naročito oko kulture i teatra u Splitu - zaista „iznenadni sjaj“.“ (A. Kudrjavcev, 1990: 22)

Ista je redateljica 1993. režirala *Salomu* Miroslava Krležu u okviru *Splitskoga ljeta* (A. Kudrjavcev, 1993: 23); 1994. godine režirala je, istina „neprikladno modernizirana“ *Kralja Edipa* (A. Kudrjavcev, 1994); 1996. Kamovljevo *Mamino srce* (A. Kudrjavcev, 1996), *Posljednju hariku* Lade Kaštelan (A. Kudrjavcev, 1998a) te *Veru Baxter* Marguerite Duras. U potonjoj predstavi glumica Zoja Odak, navode kazališni znalci, ostvarila je jednu od svojih ponajboljih uloga. Za razliku od njih, Kudrjavcev će napisati da je svoju ulogu svela „na prikazu kao da je tekst predstavljao suvišnu smetnju prilikom putovanja nesrećom neostvarenosti“ i u kojoj se glumački govor „sastojao od samih aluzija, a to povremeno postaje poraznijim od rječitosti“ (A. Kudrjavcev, 1999a). Nasuprot suzdržanom Kudrjavcevu, spomenuti je da D. Vrgoč navodi da ju je „odlično predstavila (...) zagledanu samo u sebe i ranjenu svijetom što je okružuje“, a predočila je to „suzdržanim gestama i prigušenim glasom“ kroz „razlomljene slike njezinih unutarnjih nemoci“ (D. Vrgoč, 1999). Usto Foretić pak navodi da je riječ o jednodimenzionalnoj predstavi, dok je „najviše tajne, suzdržanih drhtaja i dramske ustreptalosti bilo u krajoliku Vere Baxter Zoje Odak“. Za D. Malešević gluma je Zoje Odak bila odlična, kao i sama predstava (D. Lampalov Malešević, 1999).

Kada je riječ o režijama navedene redateljice, vrijedi spomenuti da je Kamovljevo *Mamino srce* privuklo najviše pozornosti, a gostovalo je i u Rijeci i u

Zagrebu. *Tragedija rasapa jedne obitelji*, kako je predstava naslovljena, od kritike je dočekan različit; za kritičarku *Vjesnika* predstava izvedena na gostovanju u zagrebačkoj Gavelli „uspjela je (tek) djelomice predstaviti sjene smrti sabirući slike rasapa jedne obitelji kako bi identificirala sudbine Kamovljevih likova i samoga Kamova“ (D. Vrgoč, 1997), dok kritičarka *Glasa Slavonije* ističe u predstavi „igru svjetla i sjene kojom prigušeni glasovi pomalo odzvanjaju scenom kao iz grobnice...“ (N. Madunić, 1997). Osobito kritična spram predstave bila je N. Govedić; za nju je predstava bila „pod-igrana, odveć tiha, troma i razvučena, nerazgovijetna“, svedena na „veledosadan *oltarčić* Obitelji: alkoholizam Djeda, krvništvo familije nad vlastitim srcem“. Ništa bolje nisu prošli ni akteri u predstavi; tako Genda „nije pokazao više od dosadna recitiranja“, dok je igra Z. Krstulović bila „hladna, dosadna, statična“ (...), što i ne „bi bilo tako loše da počesto ne zaboravlja tekst i ne intonira glas u stilu jednoličnoga folklornog naricanja“ (N. Govedić, 1997: 29). Dojmovi publike bili su međutim drukčije intonirani!

II.

Kritičarove zle slutnje u devedesetj na vidjelo su izbile godinu dana poslije. Stravične posljedice rata odjeknule su i u kazalištu, pa se njegov život sveo tek na desetak posto predratnih događanja. U promijenjenim okolnostima kazališna je publika živjela od odjeka nekolicine zapamćenih kazališnih događaja koje Kudrjavcevljeva kronika pobliže apostrofira. Uz dramu *Fomu Fomića* (*Selo Stepančikovo*) F. M. Dostojevskog u režiji Vlatka Perkovića, više zapamćenu po prijeporu redatelja s Ivom Brešanom, te predstave za široku potrošnju, kako je ocijenio Goldonijeve *Ribarske svađe* u režiji Vanče Kljakovića, posebno se dramskom kulturom nametnula predstava pasije *Muka Spasitelja našega* na Prokurativama u dramaturškoj obradi Ivice Boban. Ista će predstava biti obnovljena i na *Splitskom ljetu* i, uz Euripidovu *Helenu* (igranu pokraj Oceanografskog instituta) i *Šimuna Cirenca* (igrana na Marjanu kraj Sv. Jere), biti izdvojena kao najbolja. Svakako valja istaknuti i Kudrjavcevljevu ocjenu o visokom dosegu Mrožekova *Tanga* u režiji V. Kljakovića za koju će napisati da „je afirmirala najviše domete splitskog ansambla“ i u godišnjoj inventuri zaradila „palac gore“. (A. Kudrjavcev, 1991; 1992) Navedene predstave pokazale su naime otpornost umjetnosti kazališta u teškim vremenima.

Svakako valja apostrofirati da su Goldonijeve *Ribarske svađe* „svratile“ pozornost i interes za ambijentalne i komediografske komade, pa će u godinama koje dolaze splitska pozornica biti mjesto na kojem će navedena praksa provjeravati svoju živost i životnost i biti povod veselju publike. Uz navedeni komad na splitske pozornice, Hrvatskoga narodnog kazališta i Gradskog kazališta mladih, tako će biti postavljene *Mlečanke* nepoznatoga talijanskog autora iz 16. stoljeća, *Šjora File* E. de Filippa, *Cinco* i *Marinko* Mate Matišića, *Libar Marka Uvodića*, *Ljubovnici* nepoznatog hrvatskoga komediografa, Goldonijev komad *Posljednja noć*

karnevala i dr. Jelaska će postaviti i Smojin kolaž *Ča je pusta Londra kontra Splitu gradu, Drugi libar Marka Uvodića*, a već su otprije, sedamdesetih godina, slični komadi, poput Goldonijeve *Pjacete*, *Roko Prvi krvolok* (Jelaska), *Roko i Cicibela* (Kljaković²), *Mandragola* i dr., igrani na splitskoj pozornici. Vrijedi svakako naglasiti da navedene izvedbe, osim dobroga prijma kod publike, nisu izazivale ozbiljniji interes A. Kudrjavceva, što je rađalo otporima i nesporazumima koji nisu zazirali ni od teških riječi. (A i o tome splitska kronika ima zanimljivih slika i upečatljivih prizora!)

Nema sumnje da je u takvim teškim okolnostima kazalište, uostalom slično je bilo i u drugim sredinama, pružalo mogućnost uzmaca od zbilje u kojoj su smrti uzimale svoj ljudski danak. Upravo kao umjetnički otpor ludilu vremena koje sve dovodi u pitanje, u Splitu su 1991. godine utemeljeni Marulićevi dani kao festival hrvatske dramske riječi, na 490. godišnjicu Marulićeve *Judite*. Za cilj su imali „promicanje suvremene hrvatske drame i autorskog kazališta“ (M. Štrlić, 2010: 9). Sam festival utemeljio je Rade Perković, tada pomoćnik intendantta Ive Sanadera, koji je ujedno bio i prvi direktor festivala s ovlastima pozivanja predstava, a na njemu je u dvadesetogodišnjem razdoblju prikazano više od 200 predstava (od više od 600 prijavljenih). Godine 2000. festival je promijenio ime u *Festival hrvatske drame i autorskog kazališta*, a 1992. je proširen i radiodramskom produkcijom te natječajima za suvremeni dramski tekst.³ Sve se to ogleдалo u splitskom kazališnom životu, o čemu Kudrjavcevljeva kazališna kronika rječito svjedoči.⁴

2 Vanča Kljaković na splitskim će pozornicama režirati i *Mali libar Marka Uvodića Splićanina*, u produkciji Gradskog kazališta mladih iz Splita (usp. *Slobodna Dalmacija*, 8. lipnja 1995.), *Povijest Splita I*. Jasena Boke u splitskom Gradskom kazalištu lutaka (usp. *Slobodna Dalmacija*, 30. listopada 1995.), *Teštamenat* (usp. *Slobodna Dalmacija*, 28. studenoga 1997.) i *Branitelje* (usp. *Slobodna Dalmacija*, 23. studenoga 1998.).

3 U dvadesetogodišnjem razdoblju Marulićevi su dani opisali put od, po nekima, najveće kazališne smotre domaćega kazališta, do „lokalne smotre zanimljive isključivo lokalnoj publici“ (J. Boko, 2002) i muzejske manifestacije (J. Boko, 2001). Razlog su tomu česte promjene u organizaciji, sukobi i prijepori oko koncepcija, žirija i nagrada te česte intervencije brojnih kazališnih i izvankazališnih (političkih) čimbenika. Sve to, više ili manje vidljivo, pretvaralo je *Dane* u „provincijsku smotru“ koja je nerijetko u pitanje dovodila i svrhu svojega postojanja, tim više što je kazališna ponuda nerijetko bila „najobičniji estetski jad umotan u pompozni scenski glamur, velikih troškova i nikakve kvalitete“ (J. Boko). U prvim godinama predstave su na festival bile pozivane, da bi od 4. Marulićevih dana (1994.) taj posao preuzeo izbornik/selektor. Prvi je selektor/izbornik bio Joško Juvančić, a zatim: Jakov Sedlar (1996.), Anatolij Kudrjavcev (1997.), Petar Selem (1998.), Darko Gašparović (1999.), Ozren Prohić (2000.; 2001.), Hrvoje Ivanković (2001.; 2002.; 2003.), Jasen Boko (2004.), Ana Lederer (2005.), Sanja Nikčević (2006.), Željka Turčinović (2007.; 2008.), Nenni Delmestre (2009.; 2010.) i dr.

4 Usp. I. Bošković, 2013. Isto i u: I. Bošković, 2016: 111-125.

Obnovljeni *Pustolov pred vratima* igran je i 1992. i bio je ocijenjen kao „pravi potez splitske Drame“ (A. Kudrjavcev, 1992: 16), što se ne bi moglo reći za *Šjora Filu* u Kljakovićevoj režiji. Slične riječi mogle bi se pripisati i Kljakovićevoj režiji Bakarićeva komada *Smrt Stjepana Radića*, premijernoj izvedbi na Marulićevim danima. Drama koja je u ratnim okolnostima i dodatno prizivala obilje aktualnih političkih primisli, nije na „sudaru teatra i povijesti“ uspjela proizvesti dublje odjeke, unatoč uspjelosti pojedinih glumačkih uloga. Kudrjavcev nije podlegao općoj društvenoj klimi, što je predstava dijelom nudila svojim porukama i tragičnom sudbinom nosivoga lika, pa je u njezinu kazališnom iskustvu vidio obećanja koja su se pretvorila u „političko umorstvo teatra“ i velik nesporazum koji neuvjerljiv govor povijesti proizvodi kad kazalište podlegne vanjskim zahtjevima, a ne unutarnjoj dramaturgiji (A. Kudrjavcev, 1992a). Osim *Pustolova*, na splitskoj će pozornici 1997. biti igrana, u Golovkovoju režiji, i *Amerikanska jahta u splitskoj luci* (A. Kudrjavcev, 1997c). U inače „nemoćnoj (1992.) godini“ ništa bolje nije prošla ni Dolenčićeva predstava Shakespeareova *Sna Ivanjske noći* u izvedbi splitske drame (A. Kudrjavcev, 1992b), koja će 1997. izvesti i ne baš uvjerljiva *Kralja Leara* (A. Kudrjavcev, 1997a) te *Na tri kralja*, u uspjeljoj režiji Eduarda Milera (A. Kudrjavcev, 1999). Još jedna zvučno najavljivana predstava nije impresionirala Kudrjavceva. Riječ je o Raponjinoj režiji Magrisova *Stadelmanna*, doživljena kao „otkriće mlake vode“ (A. Kudrjavcev, 1992c: 21). Pod naslovom *Daska za utapanje* Kudrjavcev je popratio Raponjinu predstavu praiizvedbe komada Lade Martinac *Živim* (A. Kudrjavcev, 1993: 27), koju je doživio kao „čudan i suvišan repertoarni potez“ (A. Kudrjavcev, 1994: 91), a ni njegova predstava Goldonijeva djela *Posljednja noć karnevala* neće ničim posebno potaknuti Kudrjavceva na ozbiljniju teatarska legitimaciju (A. Kudrjavcev, 1996). Kvalifikativ „otpad“ kojim je okarakterizirana bit će i u naslovu predstave *Čampro* Vjekoslave Huljić u Raponjinoj režiji u splitskom Gradskom kazalištu lutaka (A. Kudrjavcev, 1996b). Ništa bolje nije prošla ni premijerna predstava *Arsen i stara čipka* Josepha Kesserlinga u njegovoj režiji (A. Kudrjavcev, 1994a) te na splitskom ljetu u njegovoj režiji igrana predstava *Ay, Carmela* J.S. Sinisterre (A. Kudrjavcev, 1998c). Zapaženija je 1993. godine bila tek Krležina *Leda* u režiji Ž. Oreškovića u kojoj su se režija i gluma susreli na visokom nivou.

U navedenom je vremenu Marin Carić na splitsku pozornicu sa splitskim glumcima postavio dva komada: *Julija Cezara* Ive Brešana (A. Kudrjavcev, 1995b) i Držićev *Skup* (A. Kudrjavcev, 1997b). Iako je Kudrjavcev od samog početka sa simpatijama pratio Carićev rad, u osvrtu na predstave bio je suzdržan, premda naslov kritike „kalambur s pjesnikova groba“ daje stanoviti popust redateljevu poslu. Uostalom, ni u cijeloj kazališnoj sezoni navedeni kritičar nije vidio ništa više doli „diskontnu produkciju“, bilo da je riječ o broju predstava, bilo pak o vrijednostima (A. Kudrjavcev, 1995c).

III.

Kudrjavcevljeva kronika pouzdano otkriva koje su predstave obilježile splitske, ali i hrvatske kazališne devedesete. Tako je Georgij Paro devedesetih na splitskoj pozornici, sa splitskim kazališnim ansamblom, ako je vjerovati kronici, postavio: *Nathana mudrog* G. E. Lessinga (A. Kudrjavcev, 1994b), *Vojvotkinju malfesku* Johna Webstera (A. Kudrjavcev, 1995a) i *Galeba* A. P. Čehova (A. Kudrjavcev, 1998b), u kojem je Zoja Odak, podsjetimo, za ulogu Irine N. Arkadine na 44. Splitskom ljetu dobila nagradu *Judita* za najbolje glumačko ostvarenje. Za navedenu predstavu napisano je da je Parova prva režija na splitskoj kazališnoj sceni, što je pogreška jer je isti redatelj na splitskoj pozornici već postavio *Nathana mudrog* 1994. i *Vojvotkinju Malfesku* 1995.! Poznato je da je Čehovljev *Galeb* u režiji Stanislavskoga svojedobno bio dočekan kao prvorazredni događaj u povijesti modernog kazališta. Splitska predstava, kako navodi J. Boko, pokušala je pokazati i „razbiti famu o Čehovu kao piscu koji je draži kontinentu“ nego Sredozemlju i jugu. Nažalost, bolovala je od manjkavosti i bila, Kudrjavcevljevim riječima, težak zalogaj kojemu ni „veliki“ glumci nisu uspjeli uvećati snagu i dramski napon; rasplinuvši se u mnoštvo nedovoljno razrađenih detalja, tek je mjestimice na pozornici došla do izražaja Čehovljeva dramaturška snaga. Za Kudrjavceva bila je to jedna od predstava „na sporednoj stanici“ u kojoj je Z. Crnković na „čudesan način izrazio uzaludnost sudbine na svom konačnom odlasku u nepovrat“, a Z. pak Odak „ženskom profinjenošću razradila osobnost izgubljena identiteta“. Posebno se, u glumačkom smislu, istaknuo M. Štrljić, koji je, nažalost tek povremeno, „pokazao raskošnu sposobnost psihološke uvjerljivosti“ (A. Kudrjavcev, 1998b). I dok Marin Blažević o predstavi piše da „dvoje vještih plivača ipak ne može spasiti predstavu od potopa“ (M. Blažević, 1998), za Ciglara je predstava, unatoč zamjerkama, „krunski svjedok pravog redateljskog majstorstva, na koje glumci, nažalost, nisu bili kadri odgovoriti“ (Ž. Ciglar, 1998), a za S. Relju predstava pokazuje da splitski ansambl ima „snage i potencijala za scenske iskorake“ (S. Relja, 1998a). Po tko zna koji put do izražaja su došle razlike u kritičkoj recepciji pojedinih kazališnih ostvarenja na splitskoj pozornici. Kudrjavcev nije imao popusta, makar i u predstavi za koju je sam preveo tekst, kako je to bio slučaj s Čehovljevim *Galebom*!, poglavito kad je riječ o velikim najavama i neobjašnjivim posrtajima, kakav je bio slučaj s Vojnovićevim *Ekvinocijem* u režiji Nine Kleflin (A. Kudrjavcev, 1995d). Ni cjelovito izvođenje Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije* neće proći bolje (A. Kudrjavcev, 1999c).

IV.

Među predstavama koje su u splitskom novinstvu bučno najavljivane, a kod publike su podigle atmosferu iščekivanja, te ni Kudrjavcev na njih nije bio ravnodušan, svakako su one što ih je režirao Paolo Magelli. Spominjemo dvije najzapaženije: *Buzdo* te *Cigla*. Najavljena kao vrhunska komedija, koja može stati uz

bok ponajboljih predgoldonijevskih komada, *Buzdo*, kako je istaknuto u popratnoj bilješci uz predstavu, govori o našim mentalitetima i vremenima koja se gotovo nikad ne mijenjaju, čime se uspostavlja poveznica s našim tjeskobnim i teškim vremenima. Tekst nepoznatog makarskog autora iz 18. stoljeća, a povezuju ga s fra Klemom Grubišićem, u Magellijevoj režiji i adaptaciji Ž. Udovičić, Z. Smajića i samoga redatelja, i s glumcima domaćeg ansambla (M. Pleština, M. Štrlijić, J. Genda, Z. Odak, B. Dvornik...), oživio je u predstavi visokih odjeka. I dok Relja ističe da je predstava oduševila publiku i podsjetila na sjajne dane kada je splitska kazališna kuća bila među najuglednijima, D. Foretić posebno apostrofirao „Magellijeve scenske vratolomije“, a slično navodi i Ž. Ciglar u svojem osvrtu.⁵ Vrijedi spomenuti da se predstava održala dugo vremena na splitskoj pozornici.

Za razliku od navedenih kritičara/kroničara, Kudrjavcev nije dijelio njihovo oduševljenje. Praizvedena u hotelu Ambasador 5. prosinca 1998. i s glumcima M. Beaderom (Cigla), N. Ivoševićem (Stanko), T. Jurkićem (Adam), L. Šerbedžijom (Đana), J. Gendom (Levi) i drugima, Šovagovićeva *Cigla* izravna je alegorija na hrvatska društvena zbivanja nakon ratnih trauma devedesetih. J. Pavičić navodi da je Šovagovićev svijet zapravo svijet „u kojemu nema rada“, u kojem se ljudi izležavaju, u kojem su nezaposleni, u kojem ljudi strahuju da ne mogu platiti račune, hipoteku na kuću i koji ne mogu popraviti frižider, u kojemu ništa stvarno ne mogu napraviti, u kojem su izgubljenost i nemoć iskonsko osjećanje i stanje stvari za golemu većinu hrvatskih ljudi. *Cigla* je zapravo priča o generaciji koja je izgubila sve; „ostao joj je samo osjećaj moralne nadmoći koji blijedi poput starih razglednica i unutrašnja solidarnost koju potkapaju novac i vrijeme. I životarenje: životarenje Cigle“ (J. Pavičić, 1998).⁶

Predstavu koja ne ostavlja mogućnost za uzmak, makar i u prostore iluzije, i koja ruši svaku nadu da će biti bolje, kritika je popratila biranim riječima. Foretić će zapisati da je „Magelli uspio izgraditi dojmljivu strukturu koja gledatelje pogađa žestinom, pomaknutošću situacija i začudnom sljubljenošću događanja, nalijepljenih virtuoznom mizanscenskom jukstapozicijom jednih na druge, dinamičnim i brzim, sluđenim kretanjima prizorištem. Takva igra ne dozvoljava nikome da bljesne individualnom paradom, ali itekako bi se osjetilo da je netko zakazao. Gluma je precizna i brza, mijenjanje raspoloženja i situacija abruptni su, pa je u zajedništvu igre najveći razlog što se predstava prati netremice gotovo puna dva sata“ (D. Foretić, 1998). *Za D. Vrgoč* „Šovagović gledateljima nudi pogled u osobnu i povijesnu zbilju vremena koje nas je promijenilo, a redatelj

5 Usp. isječke iz kritika S. Relje, D. Foretića i Ž. Ciglara na mrežnim stranicama Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, <http://arhiva.hnk-split.hr/drama/buzdo/magelli.htm> (22. listopada 2021.).

6 Usporedi isječke iz kritika J. Pavičića, D. Foretića, S. Relje i D. Vrgoč na mrežnim stranicama splitskoga kazališta; <http://arhiva.hnk-split.hr/drama/cigla/pavicic.htm> (22. listopada 2021.).

Paolo Magelli smiono iscertava na pozornici granice kazališta kojega više ne zadovoljavaju bjegovi u iluzije imaginarnog spektakla...“ Šovagovićeva „*Cigla* pred publiku postavlja zrcalo za prepoznavanje ne nudeći odgovore već postavljajući pitanja, kako bismo se odredili prema onome što nam se događa“, (...) a brzinom odvijanja prizora sugerira ritam „naše kaotične svakodnevice“ (D. Vrgoč, 1998). Relja pak piše kako *Cigla* nije samo socijalni i naturalistički komad ispunjen bijedom i ratom nego i otvorena groteska, a pri samom kraju predstave i „tragedija jedne nesretne i nesređene obitelji“ te da je riječ „o jednoj od najboljih drama napisanih na tu temu u Hrvatskoj“ koja „tijekom dva sata publiku doslovno prikuje za stolce“ (S. Relja, 1998b). U kritici pod naslovom „Prljavi politički potok“ Kudrjavcev će zapisati: „*Cigla* Filipa Šovagovića posjeduje pretpostavku dramske snage u svom upornom gomilanju motiva koji pojedinačno spajaju s općim. Svi Šovagovićevi junaci imaju čvrstu osnovu za trajanje nalik sudbini, u svijetu koji je izrazito morbidan i zao. Oni su istodobno smiješni i tragični, nemoćni i neostvareni u životnim okolnostima čije su žrtve, i to nije nikakva zapletena fabula, nego slijed kauzalnosti koje vode u nesreću ili u fatalnu prazninu.“ (A. Kudrjavcev, 1998a)

V.

Ako je suditi prema Kudrjavcevljevoj kronici, pomoću koje smo makar djelomice kontekstualizirali splitske kazališne devedesete, ovdašnja su kazališta umnogome dijelila sudbinu cijeloga društva u tragičnim i dramatičnim ratnim zbivanjima. Premda u takvim okolnostima muze, pa, dakako, i kazališna, podnose i dijele teret cijeloga društva, splitske su u zadanim uvjetima pokazale vidljiv otpor, borile se i suprotstavljale šutnji i besmislu. Ne samo da je održavana kazališna sezona, da se događalo Splitsko ljeto, istina skromnije nego prijašnjih godina i s manje predstava, i da su Marulićevi dani pokazali i dokazali žilavost hrvatske dramske riječi i kazališne produkcije već su se odvijale i predstave koje – ako je suditi po kritičkoj recepciji – pripadaju dosezima kazališnog iskustva i mogu se smatrati kanonskima. Kao dugogodišnji kritičar i kroničar splitskih, ne manje i hrvatskih kazališnih zbivanja, Kudrjavcev je znao razlučiti što je vrijedno kazališnog pamćenja, a što usputni događaj, što pripada sferi umjetnosti, a što je pak neuvjerljiv nadomjestak za kazališnu iluziju. Njegova kronika sugerira da nije nasjedao na površnosti i varljivosti koje su pojedinci, i redatelji i glumci, pokušavali podvaliti pod kazališnu umjetnost, čega je u navedenom vremenu itekako bilo. Kudrjavceva nisu fascinirale ni brojke kojima su kazališne vlasti pokušale opravdati svoju ulogu, a nerijetko zapravo pravdati kazališne promašaje i posrtaje. U kazalištu je Kudrjavceva uvijek, i u prvom redu, osvajalo umijeće režije i sposobnost svih scenskih činilaca da proizvedu scensku iluziju i život na pozornici pretvore u život umjetnosti. Bilo da su posrijedi redateljska nastojanja ili pak glumačka iskušenja, dakako uz međusobno sudjelovanje svih

činilaca kazališnog procesa, on je lučio dobre i uspjele predstave od neuvjerljivih, pravu glumu od prodavanja magle, a redateljsko umijeće od proteza kojima se nastoje prikriti kazališna obmana i neuvjerljivosti. Neke od predstava u navedenom vremenu, na koje smo dijelom upozorili u članku, u historiji našega kazališta svakako pripadaju predstavama vrijednima pamćenja. Na njih se poziva i upućuje, pa ih s pravom možemo atribuirati kanonskima. U Kudrjavcevljevoj kronici nije ih teško prepoznati! Šteta je da nakon njegove smrti splitska sredina nije iznjedrila ime koje bi autoritativno svjedočilo o događajima na splitskim pozornicama na kojima je „protezâ“, da se poslužim Kudrjavcevljevim riječima, sve više, a prave umjetnosti sve manje! Ili je i to dug duhu vremena čijih utjecaja ni kazalište nije pošteđeno!?

VI.

U više od četrdeset godina ustrajnog rada Anatolij Kudrjavcev obilježio je drugu polovicu kazališnog, splitskog i hrvatskog, dvadesetog stoljeća. Bilo da je riječ o škrtoj bilješci ili sustavnoj kritici, zapisu ili interventu, teško je pronaći događaj, ime ili kazališnu predstavu o kojoj nije ostavio svoj trag. Dosljedno promičući estetske kriterije, znakovito je pridonosio emancipaciji kazališta i njegovu odmaku od samodostatne kampanilističke sredine i izrastanju, barem u jednom trenutku, u najvažavaniju središnju nacionalnu kazališnu instituciju. Iako je u navedenom vremenu (splitsko) kazalište i kazališno djelovanje bilo povezano s mnoštvom poteškoća, od prostornih do financijskih i kadrovskih, umjetnost kazališta uvijek je bila u prvom planu njegovih intervencija. „Kazalištu za široku potrošnju“, na što se nerijetko svodio splitski kazališni život, suprotstavljao je estetska mjerila, posebno se obračunavajući s iskliznućima i posrtajima koji su u pitanje dovodili samu ulogu kazališta (Usp. M. Nigoević; T. Rogić Musa, ur. 2020). Odmjerenim riječima stoga je popratio u početku jedva vidljive, a kasnije i sve zrelije i pamtljivije proplamsaje umjetnosti na splitskoj pozornici, poglavito zapažene i velike glumačke uloge i redateljska postignuća i iskorake. Iz Kudrjavcevljevih kritičkih zapisa i osvrtâ može se pratiti doprinos pojedinih (domaćih) glumaca koji su splitsku pozornicu pretvarali u mjesto događanja prave umjetnosti. Podjednako, njegove ocjene pojedinih predstava konstituiraju i svojevrsni kanon kazališne prakse i mogući su orijentiri u razumijevanju onoga što se na splitskoj, ali i hrvatskoj pozornici, događalo devedesetih godina. ●

7 Parafraza članka u *Slobodnoj Dalmaciji* od 12. prosinca 1968.

LITERATURA

- Blažević, Marin (1998), *Novi list*, Rijeka, 29. srpnja.
- Boko, Jasen (2001), „Blijed i neuzbudljiv festival“, *Vijenac*, Zagreb, g. 9, br. 187, 3. svibnja, str. 5.
- Boko, Jasen (2002), „Slabašna lokalna smotra“, *Vijenac*, Zagreb, g. 10, br. 203, 2. svibnja, str. 56.
- Bošković, Ivan (2013), „Kritička recepcija djela Miroslava Krležę na Marulićevim danima“, *Krležini dani u Osijeku 2012.*, ur. Branko Hećimović, HAZU, HNK Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 259-272.
- Bošković, Ivan (2016), *Teatrološki ogledi: Prilozi povijesti hrvatske drame i kazališta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Ciglar, Želimir (1998), *Večernji list*, Zagreb, 23. srpnja.
- Foretić, Dalibor (1998), „Žestoka i dojmljiva struktura“, *Novi list*, Rijeka, 21. prosinca.
- Govedić, Nataša (1997), „Snijeg u krvi. Uz gostovanje HNK Split u DK Gavelli s predstavom *Mamino srce* Janka Polića Kamova“, *Vijenac*, Zagreb, g. 5, br. 85, 10. travnja, str. 29.
- Kudrjavcev, Anatolij (1990), „*Krivnja velikih nada*. Osvrt na dramsko *Splitsko ljeto*“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 48, br. 14263, 17. kolovoza, str. 13.
- Kudrjavcev, Anatolij (1990), „*Na rubu letargije*. Ibsenova *Divlja patka* u režiji Ivice Kunčevića na sceni splitskog HNK“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 47, br. 14178, 24. svibnja, str. 22.
- Kudrjavcev, Anatolij (1990), „*Sjaj u tami*. Uz premijeru Begovićeva *Pustolova pred vratima* na sceni splitskog HNK u režiji Nenni Delmestre“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 48, br. 14377, 9. prosinca, str. 22.
- Kudrjavcev, Anatolij (1990), „*Sudar nemogućnosti*. *Trilogija o ljetovanju* u režiji Eduarda Milera – premijera drame splitskog HNK“ *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 47, br. 14094, 27. veljače, str. 23.
- Kudrjavcev, Anatolij (1990), „*Vraćanje na početak*. Jedno skromno mišljenje o splitskoj kazališnoj krizi“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 48, br. 14338, 31. listopada, str. 18.
- Kudrjavcev, Anatolij (1991; 1992), „*U znaku ratne rezerve*. Osvrt na splitsku Dramu u 1991. godini“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 49, br. 14757, 31. prosinca i 1. siječnja 1992, str. 44-45.
- Kudrjavcev, Anatolij (1992), „*Sjaj starog zlata*. Bilješke uz još jedan pravi potez splitske Drame: obnovu Begovićeva *Pustolova pred vratima* u režiji Nenni Delmestre“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 49, br. 14800, 13. veljače, str. 16.
- Kudrjavcev, Anatolij (1992a), „*Političko umorstvo teatra*. Uz premijernu izvedbu *Smrt Stjepana Radića* Tomislava Bakarića u izvođenju Drame splitskog HNK“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 49, br. 14871, 26. travnja, str. 23.
- Kudrjavcev, Anatolij (1992b), „*U potrazi za izgubljenom predstavom*. Shakespeareov *San Ivanjske noći* u režiji Krešimira Dolenčića i izvedbi Drame splitskog HNK“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 50, br. 14977, 13. kolovoza, str. 23.
- Kudrjavcev, Anatolij (1992c), „*Otkriće mlake vode*. HNK u Splitu: hrvatska praiizvedba drame *Stadelmann* Claudia Magrisa u režiji Roberta Raponje“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 50, br. 15077, 22. studenoga, str. 31.
- Kudrjavcev, Anatolij (1993), „*Daska za utapanje*. HNK u Splitu: praiizvedba komada *Živim Lade Martinac* u režiji Roberta Raponje“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 50, br. 15144, 3. veljače, str. 27.
- Kudrjavcev, Anatolij (1993), „*Rastrojstvo u vili*. *Saloma* Miroslava Krležę u obradi i režiji Nenni Delmestre“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 51, br. 15325, 13. kolovoza, str. 23.
- Kudrjavcev, Anatolij (1994), „*Učinak Drame splitskog kazališta od 1968. do 1993.*“, *Hrvatsko narodno kazalište Split 1893-1993*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, str. 85-100.
- Kudrjavcev, Anatolij (1994), „*Predodređenost protiv svevremenosti*. Sofoklov *Kralj Edip* u režiji Nenni Delmestre“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 21. studenoga.
- Kudrjavcev, Anatolij (1994a), „*Ispod kukavičjeg gnijezda*. Premijera drame splitskog HNK – *Arsen i stara čipka* Josepha Kesserlinga u režiji Roberta Raponje“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 6. lipnja.
- Kudrjavcev, Anatolij (1994b), „*Naknada za propušteno*. *Nathan mudri* G. E. Lessinga u režiji Georgija Para i izvedbi Drame splitskog

- HNK", *Slobodna Dalmacija*, Split, 12. kolovoza.
- Kudrjavcev, Anatolij (1995a), „*Ugođaj sustavna zla. Vojvotkinja malfeška* Johna Webstera u režiji Georgija Para i u izvedbi drame splitskoga HNK", *Slobodna Dalmacija*, Split, 11. kolovoza.
- Kudrjavcev, Anatolij (1995b), „*Kalambur s pjesnikova groba. Julije Cezar* Ive Brešana u režiji Marina Carića i u izvedbi Drame splitskog HNK", *Slobodna Dalmacija*, Split, 9. prosinca.
- Kudrjavcev, Anatolij (1995c), „*Diskontna produkcija. Mala inventura* ,95", *Slobodna Dalmacija*, Split, 30. prosinca.
- Kudrjavcev, Anatolij (1995d), „*Neobjašnjeni razlozi. Ekvinoci* Ive Vojnovića u režiji Nine Kleflin na sceni HNK Split", *Slobodna Dalmacija*, Split, 23. travnja.
- Kudrjavcev, Anatolij (1996), „*Zadah truleži. Mamino srce* Janka Polića Kamova u režiji Nenni Delmestre – premijera Drame splitskog HNK", *Slobodna Dalmacija*, Split, 29. studenoga.
- Kudrjavcev, Anatolij (1996a), „*Stilizirani o(t)pad. Goldonijeva Posljednja noć* karnevala u splitskom HNK u režiji Roberta Raponje", *Slobodna Dalmacija*, Split, 11. veljače.
- Kudrjavcev, Anatolij (1996b), „*Standard medijskog otpada. Čampro* Vjekoslave Huljić u režiji Roberta Raponje u splitskom Gradskom kazalištu lutaka", *Slobodna Dalmacija*, Split, 14. travnja.
- Kudrjavcev, Anatolij (1997a), „*Rasutost tereta. Premijera* Shakespearova *Kralja Leara* u splitskom HNK", *Slobodna Dalmacija*, Split, 19. ožujka.
- Kudrjavcev, Anatolij (1997b), „*Bezrazložna skupoća. Držičev Skup*, režija Marin Carić", *Slobodna Dalmacija*, Split, 14. srpnja.
- Kudrjavcev, Anatolij (1997c), „*Privlačan poziv. Amerikanska jahta u splitskoj luci* u režiji Gorana Golovka", *Slobodna Dalmacija*, Split, 11. studenoga.
- Kudrjavcev, Anatolij (1998a), „*Karike bez lanca. Premijera Posljednje karike* Lade Kaštelan u režiji Nenni Delmestre", *Slobodna Dalmacija*, Split, 11. svibnja.
- Kudrjavcev, Anatolij (1998b), „*Na sporednoj stanici. Galeb* A. P. Čehova, u režiji Georgija Para", *Slobodna Dalmacija*, Split, 23. srpnja.
- Kudrjavcev, Anatolij (1998c), „*Ole, u Podrume! Ay, Carmela* J. S. Sinisterre u režiji Roberta Raponje", *Slobodna Dalmacija*, Split, 8. kolovoza.
- Kudrjavcev, Anatolij (1999), „*Bezvučni scenski govor* (Vera Baxter M. Duras u režiji Nenni Delmestre)", *Slobodna Dalmacija*, Split, 25. srpnja.
- Kudrjavcev, Anatolij (1999), „*Križaljka sa Shakespeareom. Na Tri kralja* u režiji Eduarda Milera", *Slobodna Dalmacija*, Split, 14. ožujka.
- Kudrjavcev, Anatolij (1999c), „*U potrazi za nađenim. Cjelovito izvođenje Dubrovačke trilogije* Ive Vojnovića", *Slobodna Dalmacija*, Split, 14. kolovoza.
- Lampalov Malešević, Dubravka (1999), „*Odlična kazališna predstava*", *Jutarnji list*, Zagreb, 29. srpnja.
- Madunić, Nives (1997), *Glas Slavonije*, Osijek, 26. ožujka.
- Nigoević, Magdalena; Rogić Musa, Tea, ur. (2020), *Teatar u Splitu i Split u teatru. Zbornik sa znanstveno-stručnoga skupa o Anatoliju Kudrjavcevu*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Split, Zagreb.
- Pavičić, Jurica (1998), „HAJ-HO, HAJ-HO, HAJ-HO...", <http://arhiva.hnk-split.hr/drama/cigla/pavicic.htm> (16. lipnja 2021.)
- Relja, Slaven (1998a), *Jutarnji list*, Zagreb, 23. srpnja.
- Relja, Slaven (1998b), „*Otvorena groteska*", *Jutarnji list*, Zagreb, 8. prosinca.
- Štrlić, Milan (2010), „*Marulićevi dani 1991-2010, dvadeset godina festivala hrvatske drame i autorskog kazališta*", u: Marulićevi dani: 1991 – 2010: Dvadeset godina Festivala hrvatske drame i autorskog kazališta, pr. Jure Kuić i Vjeko Santrić, Hrvatsko narodno kazalište, Split.
- Vrgoč, Dubravka (1997), *Vjesnik*, Zagreb, 25. ožujka.
- Vrgoč, Dubravka (1998), „*Zrcalo za prepoznavanje*", *Vjesnik*, Zagreb, 7. prosinca.
- Vrgoč, Dubravka (1999), „*Ljubavi Vere Baxter*", *Vjesnik*, Zagreb, 29. srpnja.

Ivan Trojan

Odsjek za hrvatski jezik i književnost,

Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Osječko Hrvatsko narodno kazalište u devedesetima Prvi dio

UDK 792(497.543)

Sažetak: U članku se propituju umjetnički dosezi Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku tijekom agresije na Osijek i Hrvatsku početkom devedesetih godina 20. stoljeća. Fokus se stavlja na rad tadašnjeg intendanta osječkoga nacionalnog kazališta Zvonimira Ivkovića te njegove suradnike u ravnanju Dramom i Operom. Prvi dio opsežnijeg članka o osječkim kazališnim devedesetima započinje u trenucima izbora Zvonimira Ivkovića za intendantu 1981. godine u smislu predteksta, a završava njegovom naprasnom (političkom) smjenom početkom 1993. godine.

Ključne riječi: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; devedesete; Zvonimir Ivković; umjetnički dosezi; drama; opera

The Croatian National Theatre in Osijek in the 1990s

Part one

Abstract: The paper examines the artistic achievements of the Croatian National Theatre in Osijek during the wartime aggression against Osijek and Croatia in the early 1990s. The paper focuses on the accomplishments of the artistic director of Osijek theatre, Zvonimir Ivković, and his associates in Drama and Opera management. The first part of an extensive article on Osijek's theatrical 1990s begins with Zvonimir Ivković's election on the position of the artistic director (1981) as some sort of pretext to the 1990s, and ends with his sudden (politically motivated) dismissal in early 1993.

Keywords: Croatian National Theatre in Osijek; 1990s; Zvonimir Ivković; artistic achievements; drama; opera

► Devedesete su godine jedno od najtežobnijih i najturbulentnijih razdoblja unutar dugovječnoga osječkog Hrvatskog narodnog kazališta. Kratku ćemo povjesticu započeti označivši prijelomni događaj pri kritičkom sagledavanju estetskih domašaja osječkoga kazališta u devedesetim godinama 20. stoljeća. Riječ je o naprasnoj i kontroverznoj smjeni iz 1993. godine, kada je smijenjen jedan od najkvalitetnijih intendantata osječkoga kazališta od njegova osnutka – Zvonimir Ivković, intendant koji je ujedno i najzaslužniji za atribuiranje osječkih kazališnih osamdesetih zlatnim godinama.

Ivković se te 1993. godine natjecao za svoj četvrti mandat na čelu osječkoga kazališta. Najmlađi je intendant u povijesti osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta postao 1981. godine s trideset i sedam godina naslijedivši na tom mjestu Branka Mešega, intendanta koji je Ivkoviću dao priliku da u praksi provjeri stečeno znanje na beogradskoj Akademiji za kazališnu umjetnost, na Odsjeku za kazališnu organizaciju. Naime, Ivković je ondje diplomirao 1974. s temom *Prijedlog transformiranja gradskog Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku u regionalno središte – moguć oblik stvaranja međuopćinske interesne zajednice za kazalište u regiji*. Vodeći se sintagmom *Kazališna komuna*, Ivković u praksi pokušava povezati financijski moćna slavonska poduzeća s kazalištem u kojem bi ona imala dio udjela u oblikovanju programske koncepcije Hrvatskoga narodnog kazališta te bi zaposlenici poduzeća bili, dakako, i stalni kazališni pretplatnici. U prvim godinama mandata Zvonimir Ivković zdušno se bori za ojačavanje umjetničkog mjesta Hrvatskog narodnog kazališta, ne samo u sklopu grada Osijeka već i republičke i državne kazališne mreže, angažira nove mlade diplomirane glumce, ali i studente dislociranog studija glume već nakon druge godine studija, te istaknute pjevače u kazalištu za rad na glazbenim predstavama. Logistički brine za gostovanja priznatih redatelja u realizaciji glazbenih i dramskih premijera, čime bi se, po njegovu mišljenju, aktualizirao repertoar, a zaposlenici osječkoga kazališta bili bi motivirani na dodatnu stručnu odgovornost. Udruživši se vrsnim poznavateljem dramskoga kazališta, Ljubomirom Stanojevićem, Ivković inzistira na tematskoj suvremenosti dramskog programa, dok kao rijetko koji intendant upućen u glazbeno kazalište, zajedno s ravnateljem Opere Željkom Milerom, osmišlja glazbeni dio repertoara.

Do kraja prvog Ivkovićeva mandata osječko se profesionalno kazalište svojim umjetničkim referencama izdiglo na razinu najviših estetskih vrijednosti u korpusu hrvatske kazališne zajednice, o čemu ne samo da svjedoče brojne nacionalne nagrade za pojedine predstave, primjerice za *Put u raj* Miroslava Krleže u režiji Georgija Para iz 1985. godine,¹ već i povratak publike u 1985. obnovljenu

1 Po odluci Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske, najbolja predstava u 1985. godini (*Prvomajska nagrada*). Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa nagrađuje posebnim priznanjima redatelja Georgija Para i scenografa Zlatka Kauzlarića Atača, koji je nagrađen i na 21. Zagrebačkom salonu. Nagrada *Dubravko Dujšin* uručena je Georgiju Paru za režiju, a za glumačku izvedbu Vanji Drachu za ulogu Orlanda.

kazališnu zgradu, koji je pak tijekom osamdesetih ostvaren inovativnom programskom i interpretacijskom estetikom u kojoj redatelj i glumci nose obilježje nacionalnog mentaliteta i hrvatskog jezičnog idioma. Na osječkoj sceni sučeljava se nacionalna i europska dramaturgija te se (pra)izvode drame suvremenih hrvatskih autora Luke Paljetka, Petka Vojnića-Purčara, Drage Kekanovića i Borisa Senkera/Tahira Mujičića/Nine Škrabe, a u Operi *standardni* naslovi Puccinija, Donizettija i Verdija, bez zanemarivanja hrvatske glazbene baštine u izvedbi najkvalitetnijih hrvatskih i inozemnih pjevača. Predstave su to koje dugi niz godina nisu izvođene na osječkoj opernoj pozornici. Recentna operna produkcija propitivana je u programu Annala komorne opere i baleta. Godine 1987. utemeljuje se – uz ogroman energijski *input* intendanta Ivkovića i Branka Hećimovića iz Zavoda za književnost i teatrologiju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti – teatrološko-kazališna manifestacija Krležini dani u Osijeku, u suorganizaciji Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Pedagoškog fakulteta u Osijeku i Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti – i danas najvažniji događaj suvremene hrvatske teatrološke misli. U vremenu Ivkovićeve intendanture ojačane su spone s ostalim nacionalnim kazalištima u zemlji i uspostavljena je čvrsta programska suradnja s kazalištima u Pečuhu, Ljubljani i Sofiji. Osječki intendant izravno utječe na utemeljenje Hrvatskoga kazališta u Pečuhu za koje će se očinski brinuti više od desetljeća i svoje posljednje stručne rečenice posvetiti upravo očuvanju uspomene na početke rada toga kazališta (usp. Z. Ivković, 2009. i Z. Ivković, 2012.). Opera osječkoga kazališta izvodi 1988. godine, unutar programa Pečuških ljetnih igara, Zajčeva *Nikolu Šubića Zrinjskog* te iste godine osječki solisti gostuju u Mađarskoj pri obilježavanju Sigetske bitke. Vrhunac plodonosne suradnje s pečuškim Narodnim kazalištem koncem osamdesetih godina u smislu razmjene dramskih i opernih predstava, solista i gostovanja baletnih umjetnika zbiva se 1990. godine, kada ne samo da će angažman osječkih glumaca u produkciji Krležina *Kraljeva* na ljetnoj pozornici u Pečuhu otjelotvoriti prvu profesionalnu predstavu na hrvatskom jeziku u Mađarskoj već će njihov uspjeh i kvaliteta predstave u cjelini uvjetovati i presudno utjecati na utemeljenje Hrvatskoga kazališta u Pečuhu. Inzistiranje na umjetničkoj suradnji Osijeka i Pečuha možemo ilustrirati i uz pomoć Novogodišnjega koncerta kojim Hrvatsko narodno kazalište Osijek zaključuje 1990. godinu u suradnji s Pečuškim simfonijskim orkestrom, pod dirigentskim vodstvom Maksimilijana Cenčića. S maestrom Cenčićem će pak intendant Ivković pregovarati oko preuzimanja mjesta ravnatelja opere u Osijeku. No, zbog ratnih okolnosti, Cenčić odustaje od dogovorene dužnosti koja je trebala započeti 1. rujna 1991. Osječkom koncertu 27. prosinca 1990. prethodi govor tadašnjega osječkog gradonačelnika Kramarića o osječkoj involviranosti u srednjoeuropsku misao i kulturu (usp. Z. Ivković, 2008: 197-204).

Najzahtjevniji i najintrigantniji treći Ivkovićev intendantski mandat obilježava Osječko ratno kazalište, koje vrhunac zadobiva u opsegu izvedenoga

dramskog i opernog programa. Naime, od početka jeseni 1991. do konca 1992. godine izvedeno je čak sedam premijera s oko dvije stotine repriza, što nije nadmašeno u ukupnim hrvatskim kazališnim relacijama. Čak je šest premijera izvedeno u polurazrušenom kazalištu jer se jedan od najzornijih primjera kulturocida tijekom Domovinskog rata dogodio 16. studenoga 1991., kada je zgrada osječkoga kazališta žestoko stradala u raketnom napadu. No već u prosincu iste godine započeta je sanacija krovišta pod okriljem Odbora za obnovu kazališne zgrade kojom Ivković predsjeda do svibnja 1993. godine i tijekom kojih su obavljani temeljni građevinski poslovi sanacije ratne štete.

Ivkovićevo je ratno kazalište zadobilo teorijski obris u proljeće 1991. godine upravo na drugim Krležinim danima u Osijeku, kada je izgovorio sentimentalno priopćenje naslovljeno „Za domovinu“ u kojem je neposredno odredio svoje nacionalne i umjetničke aspiracije. U praksi je to pokazao 26. kolovoza 1991., kada je oformio ratni ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku kako bi očuvao ansambl i djelatnost, a koji već u rujnu prosvjeduje protiv agresije na Hrvatsku ispred osječkoga doma Jugoslavenske narodne armije te na nju upozorava i na središnjem gradskom trgu u Pečuhu, a članovi ansambla pojedinačno sudjeluju u prosvjedima za mir u Zagrebu, Mariboru i Grazu (usp i: Lj. Stanojević, ur. 1995).

Početkom te 1991. godine, nakon demisije Ljubomira Stanojevića, Ivkovićev pomoćnik postaje pravnik Božidar Šnajder, privremeni je ravnatelj Opere oboist Vladimir Adamček nakon iznenadne smrti maestra Željka Milera u srpnju 1990. godine, a ravnatelj je Drame Damir Lončar, doduše tek jako kratko, jer će ga, zbog odlaska iz Osijeka, u prosincu 1991. zamijeniti Đorđe Bosanac. Ljubomir Stanojević degradiran je na poziciju urednika kazališnih izdanja te je zadužen i za komunikaciju s medijima.

Prvo inozemno gostovanje jednoga hrvatskog kazališta nakon proglašenja samostalnosti ono je osječke Opere u Ludwigsburgu i Hamburgu s *Nikolom Šubićem Zrinjskim* u listopadu 1991. godine tijekom kojeg članovi ansambla upozoravaju njemačke medije na agresiju na Hrvatsku. Drama pak 17.-19. listopada iste godine gostuje na Gavellinim večerima u Zagrebu koje se održavaju pod motom *Zašto? – mora li šutjeti Talija?!* gdje izvodi *Ledu*, *Pustolova pred vratima* i *Hamleta*. Nakon Zagreba, s *Ledom* ratni ansambl još gostuje u Varaždinu (20. listopada 1991.) i Rijeci (22. listopada 1991.) te se potom vraća u Osijek i sljedećih mjeseci dijele sudbinu nekolicine desetaka tisuća hrabrih Osječana koji nisu napustili svoj grad nakon okupacije Vukovara.

Tako je i rođendan kazališta te ulazak u 85. kazališnu sezonu 7. prosinca 1991. obilježen komornim programom *Dok mi živimo...*, no u podrumskim prostorijama Galerije likovnih umjetnosti i Muzeja Slavonije, uslijed neprekinuta trojednoga granatiranja Osijeka, dakako i same zgrade kazališta. I 125. jubilej otvaranja kazališne zgrade 1866. godine također je obilježen 31. prosinca 1991. u 13 sati

u restoranu Psunj prigodnim programom *Grudo rodna svih Hrvata* (usp i: A. Bogner-Šaban, 2007: 74).

Kao nešto pozitivno treba naglasiti i brojna hrabra gostovanja dramskih umjetnika u ratnom Osijeku: sredinom siječnja 1992. godine s četiri izvedbe Krležinih *Ratnih dnevnika*, od kojih je jedna održana u ledenom foajeu Hrvatskoga narodnog kazališta, kad nastupa Božidar Orešković. Već 26. siječnja Ivo Gregurević izvodi *Đuku Begovića* u Centralu, a iste večeri i Satiričko kazalište Jazavac (današnji Kerempuh) nastupa kolažem *Pišem ti pismo da skupa više nismo* Zorana Zeca. Simfonijski orkestar Hrvatske radiotelevizije 22. veljače izvodi koncert naslovljen *Hrvatska se rađa*, koji izvedbeno predvodi tenor Krunoslav Cigoj. Na koncu sezone i hrabro virovitičko kazalište izvodi *Posljednjeg Zrinskog* Higinu Dragošića u kapucinskoj crkvi.

Sve su to bile svojevrsne predradnje, konsolidiranje ansambala u ratnom vohoru, priprema za iskonsku produkciju premijernih naslova. Nevjerojatan je podatak da su u četiri mjeseca 1992. godine, s obzirom na izravne ratne strahote koje Osječani svakodnevno proživljavaju, od ožujka do srpnja pripremljene i izvedene čak četiri premijere, tri dramske i jedna glazbena. Riječ je o Beckettovim *Koracima*, prvim Beckettom na osječkoj sceni 6. ožujka 1992., drami *Dobrodošli u rat!* Davora Špišića 25. travnja 1992. i *Povratku* Srđana Tucića 9. lipnja 1992., a Opera Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 7. srpnja izvodi, pokazat će se iznimno uspješnu, „pučku hrvatsku slavonsku glasbenu dramu“ *Zlatka* Ivana pl. Zajca.

Zadržimo se na dvije predstave nadljudskim naporom rađene u svega nekoliko mjeseci u vohoru rata jer se tim predstavama, ispostavit će se, u estetskom smislu dogodio vrhunac osječkoga kazališta tijekom cjelokupnoga posljednjeg desetljeća 20. stoljeća, vrhunac produciran Ivkovićevim povjerenjem u talentirane mlade umjetnike i u najtežim vremenima, pri čemu je očekivani utilitarni, budničarski karakter predstava do kraja iznevjeren. Naime, riječ je o Beckettovim *Koracima* u režiji Sanje Ivić i predstavi *Dobrodošli u rat!* Davora Špišića u režiji Milana Živkovića, tada diplomanta režije na zagrebačkoj Akademiji. Svima im je zajednički nazivnik – debitanti na profesionalnoj sceni.

Beckettov četrdesetogodišnji neuspješni pokušaj uspostave komunikacije između dviju biološki povezanih žena u prostoru *pakla* u devet koraka režira Sanja Ivić, a predložak dramaturški obrađuje Davor Špišić, čiji će *Dobrodošli u rat!*, dakako, biti njegov dramski prvijenac igran na pozornici osječkoga kazališta. U *Koracima* nastupaju glumice Mira Katić, Radoslava Mrkšić, Jasna Odorčić i Anita Schmidt, ojačane plesnom skupinom u sastavu Blaženka Kovač, Snježana Abramović, Tihana Dragojlović, Stanka Džambić, Aleida Čačić, Vladimira Frketić i Davorka Moslavac, za koju koreografski brine Ksenija Čorić (Zec). Kostimi koje izrađuje Dženisa Medvedec (Pecotić) naglašavaju ograničenost pokreta i apsurdnost zbivanja utjelovljenog u nemogućnosti povezivanja majke i kćeri. Dramaturg predstave naveo je kako u vijest da Ivković kani pustiti Becketta



Davor Špišić, *Dobrodošli u rat!*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1991.

posred kratera javno nikad započetog rata jedva da je itko povjerovao. Činjenica da je režija predstave u rukama žene, i to kao njezina debitantska režija, kao i da će sve ostale niti uprizorenja, kao u Lorcinoj drami *Dom Bernarde Albe*, iznijeti žene, podsjećala je na neka sretnija vremena.

Danas također znamo kako je inicijator drame *Dobrodošli u rat!* Davora Špišića upravo Zvonimir Ivković koji tada mladom, honorarnom dramaturgu s ambicijom profesionalnog zaposlenja u kazalištu nudi priliku da od svojih *ratnih dnevnika* redovito objavljivanih na stranicama *Glasa Slavonije* sačini ansambl predstavu. Ivkovićeva je težnja da se cjelokupna produkcija zgotovi čim prije kako bi predstava mogla sudjelovati na Marulićevim danima u Splitu. Premijera predstave održana je 25. travnja, no na 2. Marulićeve dane nije bila uvrštena jer je izbornik festivala bio skeptičan u mogućnost pripreme produkcijski zahtjevnije predstave s cjelokupnim dramskim ansamblom i članovima opernog zbora u danima i trenucima kada se zahuktava ratni vihor u Osijeku. Pet dana nakon osječke praizvedbe, 30. travnja, osječki umjetnici nastupaju na završnoj večeri Marulićevih dana, nažalost, ne s pripremljenom Špišićevom dramom već s prigodnim recitatorskim programom, i to zajedno s dubrovačkim kolegama, pod naslovom *Za Osijek, za Dubrovnik*. Dakle, itekako se moglo gostovati sa Špišićevim scenskim prvijencem.



Samuel Beckett, *Koraci*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1992.

Dobrodošli u rat! nepatvorena je osječka predstava, jasno lokalizirana, a nastala dramatizacijom Špišićeva ratnog dnevnika *Life During Wartime*. Po riječima Ljubomira Stanojevića, „predstava se nadopisala na već postojeći koncept osječke kulture, usmjeren na dokumentiranje slavonskog bojišta, najžešćeg u Hrvatskoj“ (Lj. Stanojević, ur. 1995). Dramsko vrijeme prati slijed događanja od srpnja 1991. do Božića iste godine. Riječ je o poetiziranoj slavonskoj ratnoj zbilji uz pomoć glazbenih intervencija Borghesie, Nicka Cavea, Shirley Bassey, Laurie Anderson i Cola Portera, pri čemu autoru pomaže još jedan debitant, vrsni pijanist Igor Đorđević (Valeri) (Lj. Stanojević, ur. 1995). Kostime izrađuje Sunčica Mraković, scenografiju potpisuje Robert Milašinčić, a koreograf je Ksenija Čorić (Zec). U depatetiziranom prikazu osječke ratne zbilje sudjeluju glumci Davor Panić, Đorđe Bosanac, Slaven Špišić, Mira Katić, Jasna Odorčić, Radoslava Mrkšić, Anita Schmidt, Kornelija Kočić i članovi zbora osječkoga kazališta.

Ivkovićev rastanak od osječkoga kazališta koncem 1992. godine bio je tragičan i o njemu mnogo više znamo nakon Ivkovićeve autoreferencijalnog izlaganja na skupu Krležini dani u Osijeku (usp. Z. Ivković, 2008). Do kraja se desetljeća nijedna uprava Hrvatskoga narodnog kazališta Osijek nije uspjela približiti Ivkovićevim estetskim i organizacijskim domašajima baziranim na talentu mladih

umjetnika, a o kojima možda ponajbolje svjedoče nagrade i priznanja umjetničkih i strukovnih organizacija za kolektivna i pojedinačna ostvarenja: Nagrada Dubravko Dujšin, Nagrada Marul na Marulićevim danima, Zlatni smijeh Zagrebačkih dana satire, više nagrada Milka Trnina i Josip Štolcer Slavenski. Njima valja pridodati i gradske te republičke nagrade: Nagradu Grada Osijeka, Plaketu ZAVNOH-a Hrvatskoga sabora za sveukupnu djelatnost osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta te Nagradu Vladimir Nazor ansamblu Opere za programe realizirane 1987. godine. ●

LITERATURA

- Bogner-Šaban, Antonija (2007), „Drama“, u: *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 2007.*, ur. Antonija Bogner-Šaban, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, str. 23-86.
- Bogner-Šaban, Antonija (2007), „Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku u povijesnom i kulturnom središtu“, u: *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 2007.*, ur. Antonija Bogner-Šaban, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, str. 9-22.
- Hećimović, Branko, ur. (2008), *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Ivković, Zvonimir (2008), „Sjećanje na dane u osječkom kazalištu. O tri intendantska mandata“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 252-262.
- Ivković, Zvonimir (2012), *Kazališne veze Osijeka i Pečuha*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Osijek.
- Petrušić, Antun (2007), „Opera“, u: *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 2007.*, ur. Antonija Bogner-Šaban, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, str. 87-136.
- Stanojević, Ljubomir, ur. (1995), *Ratni repertoar Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku 1991.-1994.*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.
- Stanojević, Ljubomir, ur. (2002), *95. rođendan Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1990. – 2000. godine²

Sezona 1990./1991.

Milan Grgić: PROBUDI SE KATO

(Komedija)

Redatelj: Želimir Orešković

Scenograf: Dinka Jeričević

Kostimograf: Jasminka Petter-Kalinić

Premijera: 13. 10. 1990.

Jakov Gotovac: ERO S ONOGA SVIJETA

(Komična opera)

Dirigent: Vladimir Kobler

Redatelj: Petar Šarčević

Scenograf: Ivan Rabuzin

Kostimograf: Jasminka Petter-Kalinić

Koreograf: Zvonimir Reljić

Premijera: 10. 11. 1990.

William Shakespeare: HAMLET

(Drama)

Redatelj: Petar Veček

Scenograf: Petar Veček

Kostimograf: Jasna Novak

Premijera: 21. 12. 1990.

Milan Begović: PUSTOLOV PRED VRATIMA

(Komedija)

Redatelj: Želimir Mesarić

Scenograf: Dinka Jeričević

Kostimograf: Jasna Novak

Premijera: 2. 3. 1991.

Wolfgang Amadeus Mozart:

OTMICA IZ SARAJA (Opera)

Dirigent: Zoran Juranić

Redatelj: Tomislav Durbešić

Scenograf: Fadil Vejzović

Kostimograf: Marija Žarak

Premijera: 19. 4. 1991.

Emmerich Kálmán: KNEGINJA ČARDAŠA

(Opereta)

Dirigent: Veseljko Barešić

Redatelj: Vlado Štefančić

Scenograf: Aleksandar Zlatović

Kostimograf: Ljubica Wagner

Koreograf: Sonja Kastl

Premijera: 25. 6. 1991.

Sezona 1991./1992.

Samuel Beckett: KORACI (Drama)

Redatelj: Sanja Ivić

Scenograf: Mario Ivezić

Kostimograf: Dženisa Medvedec

Premijera: 6. 3. 1992.

Davor Špišić: DOBRODOŠLI U RAT!

(Drama)

Redatelj: Milan Živković

Scenograf: Robert Milašinčić

Kostimograf: Sunčica Mraković

Premijera: 25. 4. 1992.

Srđan Tucić: POVRATAK (Drama)

Redatelj: Petar Šarčević

Scenograf: Željko Senečić

Kostimograf: Ljubica Wagner

Premijera: 9. 6. 1992.

Ivan pl. Zajc: ZLATKA (Opera)

Dirigent: Zoran Juranić

Redatelj: Petar Vujačić

Scenograf: Zvonko Šuler

Kostimograf: Željko Nosić

Koreograf: Zvonimir Reljić

Premijera: 7. 7. 1992.

Sezona 1992./1993.

Borislav Vujčić: CRKVENI MIŠ

(Crna komedija)

Redatelj: Radovan Marčić

Scenograf: Branko Milenković

Kostimograf: Lidija Šeler

Premijera: 10. 10. 1992.

Josip Hatze: POVRATAK (Opera)

Dirigent: Zoran Juranić

Redatelj: Petar Šarčević

Scenograf: Željko Senečić

Kostimograf: Ljubica Wagner

Premijera: 8. 11. 1992.

² Repertoar je preuzet iz Arhive Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Josip Kozarac – Borislav Vujčić: TENA

(Drama)

Redatelj: Zoran Mužić

Scenograf: Darko Bakliža

Kostimograf: Ruta Knežević

Premijera: 12. 12. 1992.

Ray Cooney: KIDAJ OD SVOJE ŽENE

(Komedija)

Redatelj: Želimir Orešković

Scenograf: Vladimir Androić

Kostimograf: Ljubica Wagner

Premijera: 5. 3. 1993.

Giacomo Puccini: PLAŠT (Opera)

Dirigent: Zoran Juranić

Redatelj: Petar Vujačić

Scenograf: Petar Vujačić

Kostimograf: Željko Nosić

Premijera: 26. 5. 1993.

Sezona 1993./1994.**Miroslav Krleža: GOSPODA GLEMBAJEVI**

(Drama)

Redatelj: Leo Katunarić

Scenograf: Dinka Jeričević

Kostimograf: Željko Nosić

Premijera: 21. 10. 1993.

Emmerich Kálmán: KNEGINJA ČARDAŠA

(Opereta)

Dirigent: Tomislav Uhlik

Redatelj: Vlado Štefančić

Scenograf: Aleksandar Zlatović

Kostimograf: Ljubica Wagner

Koreograf: Sonja Kastl

Premijera: 25. 6. 1991.

Obnova: 6. 11. 1993.

Nepoznati hrvatski pisac: SLAVONSKA JUDITA

(Drama)

Redatelj: Marin Carić

Scenograf: Željko Zorica

Kostimograf: Željko Nosić

Premijera: 20. 1. 1994.

Gaetano Donizetti: DON PASQUALE

(Komična opera)

Dirigent: Peter Oschanitzky

Redatelj: Petar Vujačić

Scenograf: Zvonko Šuler

Kostimograf: Željko Nosić

Koreograf: Antun Marinić

Premijera: 26. 2. 1994.

Antonio Smareglia: ISTARSKA SVADBA

(Opera)

Dirigent: Zoran Juranić

Redatelj: Krunoslav Cigoj

Scenograf: Zvonko Šuler

Kostimograf: Željko Nosić

Premijera: 5. 5. 1994. (Pula)

Ray Cooney: POKVARENJAK (Komedija)

Redatelj: Želimir Orešković

Scenograf: Vladimir Androić

Kostimograf: Ljubica Wagner

Premijera: 17. 5. 1994.

Sezona 1994./1995.**Josip Andrić: DUŽIJANCA (Opera)**

Dirigent: Zoran Juranić

Redatelj: Petar Šarčević

Scenograf: Ivan Balažević

Kostimograf (izbor kostima):

Mandica Lerinc

Koreograf: Zoran Poljak

Premijera: 29. 10. 1994.

Mate Matišić: BLJESAK ZLATNOG ZUBA

(Gastarbajterska kronika)

Redatelj: Zoran Mužić

Scenograf: Darko Bakliža

Kostimograf: Ruta Knežević

Premijera: 26. 11. 1994.

Stjepan Tomaš: ZLATOUSTI ILI TUŽNI**DOM HRVATSKI (Drama)**

Redatelj: Petar Šarčević

Scenograf: Zlatko Kauzlarić-Atač

Kostimograf: Ljubica Wagner

Premijera: 4. 2. 1995.

Branko Mihaljević: OSJEČKI KARUSEL

(Glazbena veduta)

Dirigenti: Peter Oschanitzky – Mladen

Tutavac

Redatelj: Vlado Štefančić

Scenograf: Drago Turina

Kostimograf: Željko Nosić

Koreograf: Sonja Kastl

Premijera: 31. 3. 1995.

Lada Kaštelan: POSLJEDNJA KARIKA

(Drama)

Redatelj: Želimir Orešković

Scenograf: Vladimir Androić

Kostimograf: Irena Sušac

Premijera: 5. 5. 1995.

Koreograf: Štefanija Heller

Premijera: 13. 6. 1996.

Sezona 1995./1996.**Ivan pl. Zajc: MISLAV**

(Romantična povijesna opera)

Dirigent: Zoran Juranić – Peter Oschanitzky

Redatelj: Zoran Juranić

Scenograf: Dorian Sokolić

Kostimograf: Ružica Nenadović-Sokolić

Premijera: 2. 10. 1995.

Mislav Brumec: SMRT LIGEJE

(Horor melodrama)

Redatelj: Ivica Kunčević

Scenograf: Drago Turina

Kostimograf: Danica Dedijer

Premijera: 27. 10. 1995.

Jakov Gotovac: ERO S ONOGA SVIJETA

(Komična opera)

Dirigent: Mladen Tutavac

Redatelj: Petar Šarčević

Scenograf: Ivan Rabuzin

Kostimograf: Ljubica Wagner

Koreograf: Štefanija Heller prema Margareti Froman

Premijera: 14. 1. 1996.

Henrik Ibsen: NEPRIJATELJ NARODA

(Drama)

Redatelj: Želimir Mesarić

Scenograf: Velimir Domitrović

Kostimograf: Irena Sušac

Premijera: 2. 2. 1996.

George Tabori: MEIN KAMPF (Farsa)

Redatelj: Laszlo Bagossy

Scenograf: János Erdős

Kostimograf: Zsuzsa Szabo

Premijera: 19. 4. 1996.

Giuseppe Verdi: TRAVIATA (Opera)

Dirigent: Peter Oschanitzky

Redatelj: Krunoslav Cigoj

Scenograf: Aleksandar Augustinčić

Kostimograf: Jelena Bauer

Sezona 1996./1997.**Miroslav Krleža: ADAM I EVA / HRVATSKA****RAPSODIJA** (Dramske alegorije)

Redatelj: Zlatko Sviben

Scenograf: Drago Turina

Kostimograf: Mirjana Zagorec

Premijera: 2. 11. 1996.

Giuseppe Verdi: TRUBADUR (Opera)

Dirigent: Peter Oschanitzky

Redatelj: Stojan Stojanov-Gančev

Scenograf: Stojan Stojanov-Gančev

Kostimograf: Željko Nosić

Koreograf: Štefanija Heller

Premijera: 29. 11. 1996.

Joza Ivakić: POUZDANI SASTANAK (Komedija)

Redatelj: Damir Munitić

Scenograf: Damir Munitić

Kostimograf (izbor kostima): Damir Munitić

Premijera: 7. 12. 1996.

Fran Hrčić: ŠETNJA PO KROVU (Komedija)

Redatelj: Nina Kleflin

Scenograf: Velimir Domitrović

Kostimograf: Ruta Knežević

Premijera: 31. 1. 1997.

Emmerich Kálmán: GROFICA MARICA (Opereta)

Dirigent: Mladen Tutavac

Redatelj: Vlado Štefančić

Scenograf: Latica Ivanišević

Kostimograf: Željko Nosić

Koreograf: Sonja Kastl i Lili Čaki

Premijera: 5. 3. 1997.

Ödön von Horváth: PRAVAC NEBO

(Bajkovita farsa)

Redatelj: Ozren Prohić

Scenograf: Ozren Prohić

Kostimograf: Irena Sušac

Premijera: 22. 4. 1997.

Giacomo Puccini: LA BOHÉME (Opera)

Dirigent: Peter Oschanitzky

Redatelj: Petar Šarčević

Scenograf: Ivan Balažević

Kostimograf: Ksenija Jeričević

Premijera: 27. 5. 1997.

Sezona 1997./1998.**William Shakespeare: NA TRI KRALJA**

ILI KAKO HOĆETE (Komedija)

Redatelj: Zoran Mužić

Scenograf: Vjekoslav Vojo Radoičić

Kostimograf: Željko Nosić

Premijera: 26. 9. 1997.

Bedřich Smetana: PRODANA NEVJESTA

(Komična opera)

Dirigent: Zoran Juranić

Redatelj: Zoran Juranić

Scenograf: Aleksandar Augustinčić

Kostimograf: Diana Kosec-Bourek

Koreograf: Sonja Kastl

Premijera: 16. 11. 1997.

Georges Feydeau: MAČAK U VREĆI (Vodvilj)

Redatelj: Nina Kleflin

Scenograf: Tomislav Prgomet

Kostimograf: Jelena Bauer

Premijera: 19. 12. 1997.

Zlatko Bourek: BEČARAC (Farsa)

Redatelj: Zlatko Bourek

Scenograf: Zlatko Bourek

Kostimograf: Zlatko Bourek

Premijera: 6. 3. 1998.

Joseph Stein – Jerry Bock – Sheldon Harnick:**GUSLAČ NA KROVU (Mjuzikl)**

Dirigent: Mladen Tutavac

Redatelj: Vlado Štefančić

Scenograf: Željko Senečić

Kostimograf: Vlasta Hegedušić

Koreograf: Lili Čaki

Premijera: 25. 4. 1998.

Giacomo Puccini: MADAME BUTTERFLY (Opera)

Dirigent: Peter Oschanitzky

Redatelj: Krunoslav Cigoj

Scenograf: Nikolina Pišek

Kostimograf: Željko Nosić

Premijera: 9. 6. 1998.

Sezona 1998./1999.**Ivo Brešan: UTVARE**

(Dramske transmutacije)

Redatelj: Želimir Orešković

Scenograf: Vladimir Androić

Kostimograf: Ljubica Wagner

Premijera: 26. 9. 1998.

Franz Lehár: ZEMLJA SMIJEŠKA (Opereta)

Dirigent: Mladen Tutavac

Redatelj: Petar Vujačić

Scenograf: Đorđe Jandrić

Kostimograf: Elvira Ulip

Koreograf: Antun Marinić

Premijera: 22. 11. 1998.

Moliere: TARTUFFE (Komedija)

Redatelj: Damir Munitić

Scenograf: Vladimir Androić

Kostimograf: Elvira Ulip

Premijera: 5. 12. 1998.

Pietro Mascagni: CAVALLERIA RUSTICANA

(Opera)

Dirigent: Zoran Juranić – Mladen Tutavac

Redatelj: Tamás Balikó

Scenograf: András Langmár

Kostimograf: Zsuzsanna Tresz

Premijera: 6. 2. 1999.

Giacomo Puccini: SESTRA ANGELICA (Opera)

Dirigent: Zoran Juranić – Mladen Tutavac

Redatelj: Tamás Balikó

Scenograf: András Langmár

Kostimograf: Zsuzsanna Tresz

Premijera: 6. 2. 1999.

Luigi Pirandello: TAKO JE (AKO VAM SE ČINI)

(Drama)

Redatelj: Joško Juvančić

Scenograf: Marin Gozze

Kostimograf: Mirjana Zagorec

Premijera: 5. 3. 1999.

Brian Friel: ŽETVENI PLES (Drama)

Redatelj: Želimir Mesarić

Scenograf: Zlatko Kauzlarić-Atač

Kostimograf: Irena Sušac

Premijera: 7. 5. 1999.

Sezona 1999./2000.**Joza Ivakić: INOČE (Drama)**

Redatelj: Želimir Orešković

Scenograf: Vladimir Androić

Premijera: 8. 10. 1999.

Johann Strauss, ml.: ŠIŠMIŠ (Opereta)

Dirigent: Zoran Juranić – Mladen Tutavac

Redatelj: Vlado Štefančić
 Scenograf: Mirjana Koren
 Kostimograf: Mirjana Zagorec
 Koreograf: Sonja Kastl
 Premijera: 26. 11. 1999.

Miroslav Krleža – Georgij Paro:

POVRATAK FILIPA LATINOVICZA

(Scenska redukcija romana)
 Redatelj: Georgij Paro
 Scenograf: Dinka Jeričević
 Kostimograf: Diana Kosec-Bourek
 Premijera: 28. 1. 2000.

Giuseppe Verdi: RIGOLETTO (Opera)

Dirigent: Peter Oschanitzky – Mladen Tutavac
 Redatelj: Zlatko Kauzlarić-Atač
 Scenograf: Zlatko Kauzlarić-Atač
 Kostimograf: Ružica Nenadović-Sokolić
 Koreograf: Antun Marinić
 Premijera: 10. 3. 2000.

Milan Begović: MALE KOMEDIJE

(Erotski san jedne lady)
 Redatelj: Nina Kleflin
 Scenograf: Zlatko Kauzlarić-Atač
 Kostimograf: Irena Sušac
 Premijera: 8. 4. 2000.

Saša Anočić – Selma Dimitrijević – Sanja

Ivić – Davor Špišić: ALASKA JACK

Redatelj: Saša Anočić
 Scenograf: Ivan Faktor
 Kostimograf: Saša Došen
 Premijera: 5. 5. 2000.

Vladimir Stojšavljević: TANGO DRUGI PUT

(Groteska)
 Redatelj: Vladimir Stojšavljević
 Scenograf: Zvonimir Lončarić
 Kostimograf: Marija Žarak
 Premijera: 5. 12. 2000.

Giuseppe Verdi: KRABULJNI PLES (Opera)

Dirigent: Zoran Juranić – Mladen Tutavac
 Redatelj: Petar Šarčević
 Scenograf: Dorian Sokolić
 Kostimograf: Ružica Nenadović-Sokolić
 Koreograf: Sonja Kastl
 Premijera: 16. 2. 2001.

David Hare: PLAVA SOBA

(Deset intimnih činova)
 Redatelj: Snježana Banović
 Scenograf: Drago Turina
 Kostimograf: Saša Došen
 Premijera: 9. 3. 2001.

August Strindberg: IMA ZLOČINA I ZLOČINA

(Drama)
 Redatelj: Zlatko Sviben
 Scenograf: Drago Turina
 Kostimograf: Mirjana Zagorec
 Premijera: 17. 5. 2001.

Domenico Cimarosa: TAJNI BRAK

(Komična opera)
 Dirigenti: Berislav Šipuš – Peter Oschanitzky
 Redatelj: Caterina Panti Liberovici
 Scenograf: Angelo Sala
 Kostimograf: Cristina Aceti
 Premijera: 20. 6. 2001.

Sezona 2000./2001.

William Shakespeare: ROMEO I GIULIETTA

(Drama)
 Redatelj: Ivica Kunčević
 Scenograf: Ivica Prlender
 Kostimograf: Danica Dedijer
 Premijera: 13. 10. 2000.

Srećko Albini: BARUN TRENK (Opereta)

Dirigent: Peter Oschanitzky
 Redatelj: Vlado Štefančić
 Scenograf: Latica Ivanišević
 Kostimograf: Elvira Ulip
 Koreograf: Sonja Kastl
 Premijera: 17. 11. 2000.

Ana Gospić Županović

Odjel za kroatistiku, Sveučilište u Zadru, Zadar

Razvoj i značajke izvaninstitucionalne kazališno-izvedbene scene u Zadru u devedesetima: povijesna skica

UDK 792(497.581.1)

Sažetak: U radu se istražuje i iz vizure kazališne povijesti predstavlja zadarska izvedbeno-kazališna izvaninstitucionalna, odnosno tzv. nezavisna scena tijekom devedesetih godina 20. stoljeća. Prikazuje se i teatrografski dokumentira nastanak i umjetničko djelovanje Zadarskoga plesnog ansambla te potom rad udruge Zadar snova u okrilju istoimenog festivala pokrenutog 1997. godine. Detaljnije se izdvajaju i nastoje opisati ključne smjernice njihova djelovanja, te se, uz kritičku recepciju, predstavljaju i najvažnije predstave/izvedbe koje su bile realizirane posebice u periodu druge polovice devedesetih (*Fužtan, Dalmatia now, Švedski stol* iz 1998.).

Ključne riječi: Zadar; kazališna povijest; *Zadarski plesni ansambl*; *Zadar snova*

The development and features of non-institutional theatre-performance scene in Zadar in the 1990s: historical sketch

Abstract: The paper explores and presents Zadar's non-institutional theatre-performance, i. e., the so-called independent scene in the 1990s. The origin and artistic activity of the Zadar Dance Ensemble are presented and theatrically documented, as well as the work of the Non-governmental organization Zadar Snova under the auspices of the festival of the same name, which was launched in 1997. Key guidelines of their work are detailed and described, and – with the addition of critical reception – the most important plays/performances especially from the second half of the 1990s are analysed (*Fuštan*, *Dalmatia now*, *Švedski stol* 1998.).

Keywords: Zadar; theatre history; *Zadar Dance Ensemble*; *Zadar snova*

►S obzirom na to da je iz vizure kazališne povijesti institucionalna povijest dviju temeljnih zadarskih kazališnih institucija (Kazališne kuće i Kazališta lutaka) u devedesetima, barem u glavnim crtama, bila poznata ili bila predmetom istraživanja, ovo će se izlaganje istraživački usmjeriti prema propitivanju nastanka i estetskim odrednicama tzv. izvaninstitucionalne/nezavisne zadarske scene u devedesetim godinama 20. stoljeća, s prvenstvenim ciljem utvrđivanja i razlučivanja faktografije, odnosno njezina dokumentiranja. Važno je pri tome imati na umu kako je određivanje, definiranje i razgraničavanje pojmova nezavisne kulturne scene u odnosu na institucionalnu i izvaninstitucionalnu često vrlo teško zbog preklapanja nekolicine različitih kriterija, no najčešće se kao primarni kriterij uzima u obzir aspekt pravnog razlikovanja, koji se može uzeti kao glavno ili osnovno mjerilo. U tom smislu institucionalnu kulturu stvaraju kulturne ustanove koje su osnovali općine, gradovi, županije, država itd., dok je izvaninstitucionalna kultura ona koja nastaje izvan takvih institucija, u umjetničkim organizacijama, udrugama, tvrtkama i sl. Iako je gotovo sva nezavisna kultura izvaninstitucionalna, velik dio izvaninstitucionalne kulture ipak ne spada pod nezavisnu umjetničku scenu, koju čine formalne i neformalne organizacije i inicijative, kako objašnjava sociolog Davor Mišković (D. Mišković, 2008: 14) izuzimajući tako iz nezavisne umjetničke scene, koja teži inovativnom i eksperimentalnom, rušenju konvencija i sl., različite amaterske skupine folklornog usmjerenja, naivnu umjetnost i sl.

Kazališno-izvedbena scena u Zadru početak devedesetih dočekuje s osloncem na dvije temeljne kazališne institucije: Kazalište lutaka Zadar i Narodno kazalište Zadar¹, koje će pod tim nazivom djelovati do travnja 1992. godine, kada je Odlukom Skupštine Općine Zadar konstituirana Hrvatska kazališna kuća (bez vlastitog ansambla i produkcija predstava, odnosno povremenih koprodukcija, čiji repertoar u glavnini čine gostujuće predstave različitih kazališta).

Većina preostalog (i ponešto drukčijeg) umjetničkog i izvedbenog programa odvijala se do 1991. (i neznatno nakon) pri Omladinskom domu (kasnije Domu hrvatske mladeži) ili u njegovoj organizaciji u sklopu kojeg su djelovale različite skupine, održavale se edukativne radionice, likovne izložbe te pojedine, komornije ili manje gostujuće predstave. Zadnji veći projekt koji je prije rata bio organiziran u sklopu djelatnosti Omladinskog doma održao se 1990. pod nazivom *Art ljeto Zadar 90* pod vodstvom koreografkinje Jasne Frankić Brkljačić, koja je i osmislila program koji se sastojao od različitih likovnih, plesnih, kostimografskih

1 Odlukom Skupštine Općine Zadar u travnju 1992. godine konstituirana je Hrvatska kazališna kuća Zadar, a prestalo je djelovati Narodno kazalište. Jedan od primarnih zadataka te nove institucije bio je ustroj i stvaranje profesionalnoga kazališnog ansambla, no to se međutim u većem opsegu ni do danas nije sasvim ostvarilo. Arhivski podatci iz kazališta navode da je 1993. osnovan Glumački studio Hrvatske kazališne kuće Zadar, a potom je 1996. – 2001. godine aktivnije djelovao Dramski studio Hrvatske kazališne kuće Zadar.

i pantomimskih radionica i javnih prezentacija, a u kazališnom je smislu posebno značajna bila izvedba autorskog projekta/predstave Željka Vukmirice u suradnji s glumcima Srđanom Sorićem i Slavicom Knežević *Glühlampe* u kojoj Vukmirica nastavlja istraživati svoj „izmišljeni“ izvedbeno-glumački jezik i potencijal riječi kao zvuka bez značenja, koja je izvođena više puta uzastopno u crkvi sv. Dominika.

U samom jeku ratnih zbivanja i izolacije grada pojedini umjetnici i književnici u želji da, unatoč ratnoj situaciji, ožive kulturni, prosvjetni i zabavni život grada te zbog zadovoljavanja kulturno-zabavnih potreba pripadnika Oružanih snaga Hrvatske, povezuju se i umrežavaju te 28. listopada 1991. osnivaju Samostalni vod umjetnika dragovoljaca (1991. – 1992.) pod vodstvom ili zapovijedanjem književnika i novinara Tomislava Marijana Bilosnića, čiji je zadatak bio organizacija kazališnih predstava, književnih recitala, plesnih i pjevačkih nastupa, predavanja, *happenings*, predstava za djecu, izložbi knjiga, slika i fotografija.² Tako su primjerice u studenome 1991. godine bile udruženim snagama glumaca iz Kazališta lutaka, članova teatra Tokar (Valter Šarović, Dragan Radonja Mimi, Dragan Veselić),³ plesne grupe pod vodstvom Sanje Petrovski i Djevojačkog zbora Jurja Barakovića izvedene četiri različite kazališne, kazališno-plesne i glazbene predstave, odnosno priredbe za građanstvo dijelom nazvane prema stihovima pjesnika Jurja Barakovića: *Zadar vilam bi prikazan*, *Blagoslovi Bože Zadar*, *Judita* (Kazalište lutaka) i *Ku slavu u sebi moj Zadar uznosi* igrane u Narodnom kazalištu i Kazalištu lutaka.

Kao ključna kazališno-izvedbena djelatnost pokrenuta je kabaretska scena Cabaret sklonište, odnosno započet je program pod istoimenim nazivom

2 Dokumentacija voda uz autorske komentare objavljena je u istoimenoj Bilosnićevoj knjizi iz 2011. O razlozima okupljanja Bilosnić navodi: „Udruženi u skupinu, zapravo u vojnu formaciju voda, različiti po umjetničkim izrazima, estetskim i političkim pogledima i pregnućima, na sebe smo prije svega preuzeli organizacijske zadatke, baveći se nekom vrstom igre normalnoga života u nenormalnim uvjetima, budeći život u prostoru koji se prethodno počeo pretvarati u grobište.“ (T. M. Bilosnić, 2011: 10) U osnivačkom sastavu su bili T. M. Bilosnić, Srećko Šestan (dozapovjednik), Zvonko Karavida, Željko Karavida, Dragan Kwiatkowski, Gordan Kurtović, Branko Stojaković, Neven Stojaković, Antun Boris Švaljek, Tomislav Čerina, Miguel Vihar, Sanja Petrovski, Jasna Ančić, Antun Dolički, Mladen Mržljaković, Darko Petković, Valter Šarović, Davor Pekota, Josip Džapo i Milan Miočić-Stošić, a kasnije su im se u povodu različitih programa pridruživali i drugi umjetnici ili kulturni djelatnici.

3 Studentska kazališna družina pod nazivom Tokar (Teatar omladine) nastala je zahvaljujući angažmanu tadašnjeg studenta i glumca Kazališta lutaka Zadar Srećka Šestana (1976. – 1992.) i bila je osobito poznata po predstavi *Kralj Ubu* (1977.?) u njegovoj režiji. Neke su od ostalih njihovih predstava kojima sam uspjela ući u trag: *Treći clown*, premijera 6. ožujka 1986., redatelj Žarko Ivković; *Ahmet* 1987., redatelj Žarko Ivković; *Izgubljeni san* Domagoja Zovka koji je ujedno i redatelj, 1989.; *Dalmatinski teatar show*, 1989., tekst i režija Domagoj Zovko. Skupina je djelovala pri Omladinskom domu. Podatke za predstave iz dijela osamdesetih navodim prema: R. Jurić, 2014. No u cjelini je rad ove skupine nedovoljno poznat i neistražen.

u sklopu kojeg su zajednički djelovali i nastupali tadašnji gradski i estradni umjetnici. Uz pojedine glumce iz kazališta lutaka, članove Tokara i druge istaknutije pojedince te glazbenike iz glazbene skupine Forum, toj su se sceni priključile i pojedine djevojke iz plesnih studija u Omladinskom domu (Kiks-miks, Plesni studio) i Glazbene škole pod vodstvom plesačice i koreografinje Sanje Petrovski, a kasnije članice i, uz Nives Šimatović-Predovan, osnivačice Zadarskog plesnog ansambla. Prvo, gotovo dvosatno predstavljanje, odnosno izvedbeni program pod nazivom *Cabaret sklonište* održao se 20. prosinca 1991. između dviju uzbuna za opću opasnost⁴ u kafiću Basket, koji je imao sklonište i u kojem je publika sjedila za stolovima. Kolažni program u revijalnom kabaretskom tonu sastojao se od satiričnih glumačkih skečeva glumaca iz Tokara (na aktualnu nacionalističku tematiku odnosa Hrvata i Srba te ulogu promatrača Europske unije, pjesničkih recitacija glumaca iz Kazališta lutaka; glazbeni dio izvodila je pop-rock grupa Forum, a započeo ga je pijanist Josip Džapo, dok je plesni dio pod vodstvom Sanje Petrovski bio inspiriran i potaknut glazbom iz Fosseova filma, odnosno mjuzikla *Cabaret* (1972.) te tada popularnim glazbenim hitom skupine ET *Molitva za mir*. Prisjećajući se cjelokupnog tog vremena iz suvremene perspektive, Sanja Petrovski ističe sljedeće: „Naša skupina od pet plesačica⁵ tada još nije imala ime. Zvali smo se jednostavno *Cabaret*. Sve do veljače 1992. nastupali smo u kazalištu, a išli smo i okolo po raznim ratištima – Starigrad, Paklenica, Biograd. Gostovali smo i u tadašnjem Jazavcu, današnjem Kerempuhu u Zagrebu. A onda su nas, do danas ne znam zašto, 1992. raspustili. Mi smo, međutim, ostale povezane i nastavile smo raditi.“ (K. Kolega, 2016)

Zadarski plesni ansambl kao najvažnija skupina, odnosno udruga na polju suvremenog plesnog izvedbenog stvaranja nastaviti će svoje djelovanje u suradnji s Kazališnom kućom ili samostalno (kada većinom kreiraju karakteristične *site-specific* radove) nastojeći postići ili ustaliti godišnji repertoarni ritam od barem jedne cjelovečernje predstave, estetsko-poetički u smjeru plesnog kazališta; no, prema arhivskim podacima premijernih naslova, predstave su nastajale u razmacima od dvije godine. Do 1997. godine realizirali su tako sljedeće predstave: *Kolo bola* (1992.) na glazbu Stanka Horvata i Borisa Papandopula, *More; Simfonija/kolodvor; Ulice 92* (Tjedan suvremenog plesa, 1994.), *Anno domini 1991* (1996.) i *Gesta* (1996.).

4 O dojmu nakon te izvedbe u kontekstu ratnih uzbuna usp. T. Stupin, 1991: 13.

5 Broj plesačica (kojima su se, ovisno o pojedinom programu ili predstavama, povremeno pridruživale i balerine iz Plesnog odjela Glazbene škole) zapravo je prilično varirao, ovisno o pojedinim nastupima i izvedbama, a i kako sam naziv skupine, a potom ansambla (naziv skupine Zadarski plesni ansambl voditeljice kontinuirano koriste od 1992./1993. godine) još neko vrijeme, preciznije punih šest godina, od tada neće biti u potpunosti pravno formaliziran, nastupali su i izvodili predstave pod različitim nazivima, u počecima nerijetko i kao Plesna grupa Sanje Petrovski, Homo ludens itd. Kao udruga pod nazivom Zadarski plesni ansambl službeno je registrirana 1997. godine. Protočnost članova ostat će trajna karakteristika ansambla.

Odlučnije djelovanje ili svojevrsno novo poglavlje ansambla započinje 1997. godine zahvaljujući konačnoj pravnoj regulaciji i registraciji. To je ujedno i vrijeme koje u širem hrvatskom kontekstu označava svojevrsno veće buđenje nezavisnih inicijativa i početke snažnijeg umrežavanja različitih inicijativa i poedinaca. Važan trag u estetskom, ali i na organizacijskom planu, odnosno utjecaj na sveukupan rad ansambla ili pojedinih članova (ali i svih kasnijih kazališno-izvedbenih skupina koje će se osnivati pretežno nakon devedesetih) imat će niz tematski različitih edukacijskih (radionice fizičkog teatra, biomehanike, svjetla/zvuka i sl.) i izvedbenih projekata koji su pod okriljem Hrvatskoga instituta za pokret i ples (HIPPI) i višegodišnjeg projekta Moving Academy for Performing Arts, Amsterdam (MAPA) i Moving Academy for Performing Arts, Zagreb (MAPAZ) učestalo održavani i u Zadru, posebice u periodu 1997. – 2000. godine (i u suradnji s Dramskim studiom Hrvatske kazališne kuće).⁶ Intenzivnije djelovanje, prvenstveno u smislu nešto veće frekvencije i kontinuiteta izvedbi, odnosno predstavljanje ansambla može se pratiti od 1997. godine, kad će se i produkcijski ponajviše vezati uz novopokrenuti ljetni festival Zadar snova pod vodstvom istoimene udruge.

Kao udruga civilnog društva Zadar snova osnovan je 1997. godine s raznoškom i vrlo široko zacrtanom kulturno-umjetničkom misijom, u kojoj se, kako stoji na aktualnoj mrežnoj stranici, ističu sljedeće stavke: „Misijska promocija i produkcija suvremenih umjetničkih ostvarenja. Mi raspoznavamo ulogu umjetnosti i važnost kulturnih inovacija u sveukupnom društveno-ekonomskom razvoju. Naše djelovanje teži poticanju multikulturalnosti te promociji raznolikosti umjetničkog izričaja koji reflektira suvremenu sliku našeg vremena. Ciljevi: omogućiti platformu za umjetničku produkciju i suradnju radi promocije međukulturalne komunikacije i umrežavanja, doprinositi razvoju regionalne kulturne strategije i identifikaciji sa suvremenim kretanjima u kulturi, pružanjem tehničke i logističke podrške omogućiti jačanje kapaciteta lokalne nezavisne umjetničke scene te potaknuti pojedince, posebno mlade, uključene u kulturne inicijative; organizirati art radionice i treninge radi podrške razvoju umjetničkih kreativnosti; organizirati edukacijske programe s ciljem jačanja upravljačkih sposobnosti i ekspertize u sferi kulturnog managementa.“⁷

Kao međunarodni festival suvremenog kazališta, kako mu u podnaslovu stoji (iako mu je sadržaj redovito multimedijски) unutar revijalnog formata jednom

6 Detaljnije o projektu i svim radionicama i audicijama vezanim uz rad Hrvatskog instituta za pokret i ples i projekta Moving Academy for Performing Arts u Zadru vidi u: S. Petrovski, 2016. S promjenom ravnateljstva kazališne kuće, odnosno nakon odlaska Jadranke Svaguše s mjesta ravnateljice kazališta 2001. godine, Dramski će se studio naglašenije okrenuti verbalnom teatru, a potom će i broj plesnih predstava ili predstava fizičkog teatra na repertoaru Kazališne kuće početi opadati.

7 Usp. www.zadarsnova.hr (25. listopada 2021.).

godišnje u ljetnim mjesecima (nakon prvih nekoliko godina kao početak festivala ustalio se prvi tjedan u kolovozu), festival je sadržajno dosljedno nastojao pratiti i prikazivati recentne predstave suvremenijeg i inovativnijeg kazališno-izvedbenog izričaja, odnosno tzv. novog kazališta,⁸ posebno one koje su nastajale u hrvatskom kontekstu, ne zanemarujući ni suvremeni ples, a važan je i kao produkcijska platforma različitim nezavisnim umjetničkim inicijativama pojedinaca ili skupina ponajviše s lokalne, ali i šire domaće scene. Primjerice, festival je u kasnijem periodu više puta bio koproducent različitih autorskih predstava, posebice redatelja Ivice Buljana, a u okviru festivala nastupili su ili izvodili predstave, akcije i instalacije i drugi inovativniji, eksperimentalni umjetnici poput Bojana Gagića, Borisa Kajmaka, Antiudruge, Borisa Kadina i dr.

Od predstava, odnosno izvedbi koje su nastale u produkciji festivala,⁹ a autori su im uglavnom bili vezani uz domaću, zadarsku scenu, u tim prvim godinama mogu se istaknuti: dvije plesne predstave u izvedbi Zadarskog plesnog ansambla *Fobofobija* (koreografija Sanja Petrovski/Nives Šimatović-Predovan, premijera 30. lipnja 1997.) i kasnije *Fuštan* (koreografija Jasna Frankić Brkljačić, premijera 1. svibnja 1998.),¹⁰ te kazališna predstava *Dalmatia now (trip hop drama)* u režiji Kristijana Mičića i performans/instalacija multimedijalnog umjetnika Bojana Gagića *Švedski stol* iz iste godine.

Fuštan je jedna od najpoznatijih i najzapaženijih cjelovečernih predstava tog ansambla u devedesetima. Ostvarivši domaća i inozemna gostovanja, izvedena je više puta i u Zadru, a značajna je bila i kao obljetnica tridesetogodišnjeg profesionalnog bavljenja plesom Nives Šimatović-Predovan, koja je, uz Petrovski, nastupila u solistički važnoj ulozi.¹¹

8 Prema repertoaru festivala tijekom te prve tri godine nastupili su: Teatar Exit (*Dekadencija*, *Imago*), Gekidan Kaitaisha, Gustl (*Gustlsalon*), Studio za suvremeni ples (*Epizode*), ZekaeM (*Hamper*), Zadarski plesni ansambl (*Fobofobija*, *Fuštan*, *In memoriam Ana Roje*), Eurokaz (*Emma*, *Essays*), Alex Đaković (*Moja stvar*), Teatar Rubikon (*Nula*), Montažstroj (*Euro body*, *Fragile*), Stereo Company (*Tama*, *Rock & Roll*), Jacques Valenta (*Dvorišta i portuni*), Subtheatre (*Theatrum Anatomicum*), Bojan Gagić (*Švedski stol*), Luka Stojnić & Giuseppe Dall'arche (*X6 za ljude*), Christian Suchy (*Uns-table*), Compagnie Asymbolie (*Chronique D'anges Livres A La Soulograpfie*), Zlatko Kopljar (*K1*, *K5*), Damir Bartol Indoš (*Laika*, *prvi pas u svemiru*), Kuntrata (*Trag pelina*, *Kaplja duše*), Betontanc (*Secret Sunshine Schedule*), Zagrebački plesni ansambl (*Lovci čeznje*), Teatar & TD (*Nesigurna priča*), Athena (*Piknik*), Odron (*Baš beton i stupovi društva*), Burka (*Okolišanja*), Rubikon Teatar (*Aspekti Alise/Katarina na travi*), Kernel (*Faustus' Module*), Petar Grimani (*Pro-let*), Schmrztz teatar, Kugla glumište (*Laika*), Igor Grubić (*Fine Tuning*), Fraktal Falus Teatar (*Olovni vojnici*).

9 Važno je istaknuti i kako je prvu godinu festivala produkcijski i logistički u potpunosti poduprla i Hrvatska kazališna kuća na čelu s v. d. ravnatelja Jadrankom Svagušom.

10 Predstava *Fuštan* svoju je premijeru imala zapravo i prije početka festivala u Hrvatskoj kazališnoj kući 1. svibnja 1998.

11 U predstavi su još plesale Petra Hrašćanec, Iva Burčul, Josipa Kolega, Stošija Vukić i Danijela Škifić, a u kratkoj uvodnoj ulozi svojevrsnog moderatora nastupio je glumac Zlatko Košta.

U pratećim ili *press* materijalima kao jedna od pozadina ili inspiracija za predstavu navodi se boravak autorice na kazališnom festivalu u Sao Paolu u Brazilu te njezina fascinacija glazbom brazilskih Indijanaca. Tematska je okosnica predstave kostimografski motiv „fuštana“ putem kojeg se naznačuje i propituje arhetipska sudbina dalmatinske žene u tradicijskom kontekstu te istodobno sučeljava s pitanjima osobnog, ženskog identiteta u suvremenosti. Kritičar Goran Bujić o predstavi ističe: „Autorica predstave je uspjela u nekoliko snažnih trenutaka sažeti svu muku, ali i ljepotu življenja naše Dalmatinke, te pružiti multimedijску senzaciju koja se rado gleda“ (G. Bujić, 1998b), dok na drugome mjestu nešto detaljnije navodi: „Najjači trenutak predstave je ritualni ples, potpomognut svim ekstremitetima (...) Osim izuzetnih plesnih momenata, gdje nas se naročito dojmila razigranost, dovedena do ekstatičnosti mlade Ive Burčul, značajan je i kvalitetan odabir glazbe.“ (G. Bujić, 1998a) Glazbu potpisuju folklorna grupa Kanica (Preko) i Marlui Miranda iz Brazila.

U foajeu kazališta, nakon druge izvedbe predstave *Fragile* Montažstroja, održao se svojevrsni konceptualno-književni performans, odnosno instalacija Bjana Gagića priređena kao osobita ili atipična „zakuska“ na švedskom stolu uz glazbu koja je svirala u *lopu*, gdje je bila izložena grafička tekstualna mapa s koricama fotokopirana u 100 primjeraka koja je sadržavala četrdesetak autorovih kraćih književnih, poetično-intimnih zapisa (stihova u prozi i proze u stihovima) koje su posjetitelji mogli po volji pročitati, uzeti i ponijeti sa sobom kući. Primjerice jedan od tih zapisa, naslovljen *Dalmatinska*, glasi ovako:

„Spavati do ponedjeljka.
Ustati, umiti se i prozračiti sobu.
Ne zaboraviti vrijedne stvari.
Otići iz ove zemlje slinavih baba.“¹²
(B. Gagić, 2016: 63)

Predstava *Dalmatia Now* (premijera 15. lipnja 1998.), unatoč dobrom prijmu, ostat će zabilježena kao jedino scenarističko-redateljsko djelo Kristijana Mičića, predsjednika udruge i voditelja/producenta festivala Zadar snova. Predstava je okupila niz mlađih glumačkih imena, s već određenim scenskim iskustvom ili mahom bez njega.¹³ Podnaslovljena je kao „trip hop drama“ jer su u kolažno

¹² Većina tih zapisa objavljena je i dostupna je u knjizi *Možda je ovo moj grad (bilješke povremenih susreta)* B. Gagića iz 2016.

¹³ Prema scenarističkoj zamisli Kristijana Mičića (koji je bio i redateljski koordinator jer redatelj nije potpisan, odnosno moglo bi se govoriti o nekom obliku kolektivne režije), glumili su Krešimir Krolo, Davor Valčić, Irena Vitaljić, Enio Meštović (kasnije osnivač performerske skupine Bleke i konji, 2000.), Ante Jurić, Mimi Zadarski, Juraj Aras i Vjerica Vidov (glumci Kazališta lutaka), dijaloško uobličavanje potpisao je Ivica Jadreško Ivcek, a scenografiju Neven Stojaković.

strukturiranu izvedbu uz videoisječke bile integralno uključene i pjesme, odnosno nastup članova splitske eksperimentalne „trip-hop“ glazbene skupine The Beat Fleat (TBF)¹⁴ koje su, na tragu svojevrsna antičkoga kora, bile u funkciji komentiranja radnje ili njezine nadopune. Tematika predstave naturalistički je usredištena u suvremenu gradsku stvarnost, problematiku besperspektivnosti mladih, drogu i „dilanje“, uz propitivanje urbanih (sup)kulturnih navika i načela. Kristijan Mičić u jednom ju je najavnom razgovoru za novine ovako opisao: „Projekt *Dalmatia Now* nastao je inspiriran glazbom i stihovima splitskog sastava The Beat Fleat. Predstava se odigrava u jednom karakterističnom dalmatinskom ambijentu, protagonisti su mladi ljudi iz urbanih sredina, govori se uličnim otvorenim jezikom, nastoji se postići što veća autentičnost prikazane situacije. Stilizacije, kako kazališne tako i glumačke smanjene su u potpunosti, sve kako bi izvedba dobila na uvjerljivosti i dokumentarnosti. Želja nam je postići identifikaciju s mladim ljudima u urbanoj sredini.“ (K. Mičić u: I. N. – A. V., 1998)

Kritika je predstavu uglavnom pozitivno ocijenila. Primjerice I. Vlatković u *Zadarskom listu* superlativno navodi kako je ispraćena ovacijama nazočnih, a kake su „zadarske, daske koje život znače“ zadnji put osjetile na Exitovskoj izvedbi *Izbacivača*. Ova je premijera dokaz da se i za male novce može napraviti vrhunska kazališna predstava.“ (I. Vlatković, 1998) ●

14 Skupina je prethodne godine upravo bila izdala svoj prvi studijski album *Ping-pong (Umjetnost zdravog đira)*, koji je bio koncertno promoviran na prethodnom festivalu, a iste godine u koprodukciji Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu (Splitsko ljeto) kao članovi kazališne skupine Odron (Organizacija dramski osviještenih naturščika) postavili su i predstavu *Bašbeton i stupovi društva* prema tekstu Nikole Čelana i u režiji Ivice Buljana koja tematski i stilski dijelom korespondira i s predstavom *Dalmatia now*.

IZVORI

- Arhiv Zadarskog plesnog ansambla (Sanja Petrovski i Natali Perić).
 Telefonski razgovor s Jasnom Frankić Brkljačić, lipanj 2021.
 Razgovor s Bojanom Gagićem, svibanj 2021.
<https://zadarsnova.hr/> (25. listopada 2021.).

LITERATURA

- Bilosnić, Tomislav Marijan (2011), *Samostalni vod umjetnika Zadar: dokumenti*, Udruga 3000 godina Za dar, Zadar.
 Buijić, Goran (1998a), „Tjelesno iščitavanje ženskog arhetipa“, *Zadarski tjednik*, Zadar, 2. lipnja.
 Buijić, Goran (1998b), „Život izražen pokretom“, *Narodni list*, Zadar, 5. lipnja.
 Gagić, Bojan (2016), *Možda je ovo moj grad (bilješke povremenih susreta)*, Studio Artless, Zagreb.
 I. N. – A. V. (1998), „Dalmacija sad ili nikad“, *Narodni list*, Zadar, 29. svibnja.
 Jurić, Radomir (2014), *Ljetopis kulturnih događanja u Zadru 1986. – 1996.*, Ogranak Matice hrvatske u Zadru, Zadar.
 Kolega, Katarina (2016), „Nezavisna scena je zapravo vrlo zavisna: intervju sa Sanjom Petrovski“, *Plesnascena.hr*, 2. rujna, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1943> (25. listopada 2021.).
 Mišković, Davor (2008), „Tranzicijsko-fikcijsko kazalište u kontekstu nezavisne umjetničke scene“, *Destinacija TRAFIK: Mapa (uz deset godina Tranzicijsko-fikcijskog kazališta)*, ur. Iva Nerina Sibila, TRAFIK, Gravema, Kastav.
 Petrovski, Sanja (2016), „Pomak prema suvremenom kazalištu: zadarska plesna scena 2“, *Plesnascena.hr*, 15. travnja, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1906> (25. listopada 2021.).
 Stupin, Tatjana (1991), „Život je cabaret“!“, *Narodni list*, Zadar, br. 7785, 28. prosinca, str. 13.
 Vlatković, I. (1998), „Dalmatia now-prava zadarska predstava“, *Zadarski list*, Zadar, 18. lipnja.

Robert Raponja

Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Istarsko narodno kazalište u devedesetima

UDK 792(497.57)

Sažetak: U radu se opisuje i problematizira kazališni život Pule u devedesetim godinama 20. stoljeća s posebnim osvrtom na djelovanje Istarskoga narodnoga kazališta u Puli, Dramskoga studija i Međunarodnoga kazališnoga festivala mladih.

Ključne riječi: Istarsko narodno kazalište u Puli; Dramski studio; Međunarodni kazališni festival mladih

The Istrian National Theatre in the 1990s

Abstract: The paper describes and examines the theatrical life of Pula in the 1990s with special regard to the Istrian National Theatre in Pula, the Drama studio and the International Youth Theatre Festival in Pula.

Keywords: the Istrian National Theatre in Pula; the Drama studio; the International Youth Theatre Festival in Pula

► Likvidacijski odbor Skupštine Općine Pula 29. travnja 1971.¹ donijelo je rješenje o prestanku rada Istarskoga narodnog kazališta kao ustanove. Nakon dvadeset tri godine kontinuiranog djelovanja tijekom kojih je izvedeno 213 premijernih naslova (od toga 199 dramskih i 14 operetnih djela) i odigrano ukupno 2.050 predstava, Istarsko je narodno kazalište stavilo ključ u bravu. U lokalnim se medijima (*Glas Istre*, *La voce del popolo*) navode različiti razlozi „likvidacije“ pulskoga kazališta: ponajprije dotrajalost zgrade, zatim nesuglasice u heterogenom umjetničkom ansamblu, potom sve veća popularnost televizijskoga medija koja je zaokupila veću pažnju publike od kazališnih uradaka na repertoaru Istarskoga narodnog kazališta.

Puljani su čekali da se kazališna zgrada po treći put u svojoj povijesti obnovi otkako je teatar djelovao u dvorani Politeama Ciscutti. Rekonstrukcija kazališta trajala je punih osamnaest godina, a građani Pule još uvijek čekaju da se formira umjetnički ansambl, premda danas, a još od 2004. godine, Istarsko narodno kazalište djeluje i pod nazivom Gradsko kazalište Pula. A grad bez kazališta nema svoj puni i pravi identitet, zgrada je nuždan uvjet za kazališno stvaralaštvo, ali važni su oni ljudi koji imaju pokretačku snagu i viziju kako kazalište može pridonijeti boljitku sredine u kojoj djeluje.

U razdoblju 1971.–1988. godine obrazovao sam se i rastao u gradu bez pravog kazališta, za kojim sam čeznuo. U Pionirskom domu Slavko Grubiša pod vodstvom Vjeročke Faggiani, a potom Tatjane Šuput, okušao sam se i kao glumac i kao redatelj u dječjim predstavama. Glad za kazalištem utaživao sam gledajući gostujuće predstave u Domu hrvatskih branitelja. Ali, maštu mi je provocirala zabravljena velika dvorana Istarskoga narodnog kazališta. Mada je bilo zabranjeno i po život opasno, ulazio sam u te mračne i za mene mistične prostore u kojima su bili razbacani kostimi, dramski tekstovi, rekviziti, polomljena scenografija, prašnjave nagrade i plakete, dramski tekstovi, plakati i *afiše*, crno-bijele fotografije glumaca i prizori iz predstava. Sve je propadalo i dugo se čekalo da krenu radovi obnove. Miris vlage i ustajali zrak nisu me odbijali da u takvom prostoru zamišljam kako će jednog dana opet zasjati svjetla reflektora, kako će opet parter i lože biti puni publike, a na sceni će se odigravati predstava koju ću možda režirati. U reprezentativnim prostorima zgrade djelovala je direkcija Centra za scenske i likovne djelatnosti s kojim sam kao srednoškolac surađivao preko đачkog ugovora obavljajući tehničke poslove te sam tako imao nesmetan ulaz u kazališnu dvoranu, na scenu i u prostore garderoba.

Svečano otvorenje obnovljene zgrade dogodilo se tek 1989. godine izvedbom Gotovčeve opere *Ero s onog svijeta* Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba, a tek je 1996. godine prikazana prva dramska predstava u vlastitoj produkciji: riječ je o predstavi *Otvarač za konzerve* Victora Lanouxa izvedenoj u prijevodu

¹ Predsjednik odbora je bio i posljednji direktor kazališta, glumac i redatelj Ljudevit Crnobori.

Vjerana Zuppe i u mojoj režiji. Predstava s dvojicom glumaca Vedranom Mliktom i Hrvojem Zalarom u sebi je nosila atmosferu koja sam upio dok sam s baterijom u ruci otkrivao prostore zatvorenog kazališta, ali nudila je optimističan kraj – san dvojice iscrpljenih i gladnih prognanika nakon atomske katastrofe materijalizirao se: bogata trpeza okretala se na zaokretnoj pozornici. Bili smo gladni kazališta, žedni dobre glume, kako ja, tako i moji sugrađani. Pozvali smo publiku na kraju svečane izvedbe na konzumiranje delicija s bogato i icem i pićem ukrašenog velikog stola. Tako su i Puljani postali akteri prve predstave u vlastitoj produkciji. Izostao je doduše završni aplauz publike glumcima, ali svi smo se zajedno gostili i nazdravljali povratku vlastite produkcije na scenu Istarskoga narodnog kazališta, živo se toga sjećam.

Tadašnja novoizabrana ravnateljica Davorka Lovrečić došla je na čelo kazališta s pozicije pročelnice za društvene djelatnosti i obrazovanje te me je pozvala na suradnju znajući da sam tek diplomirao kazališnu i radio režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, nakon što sam studirao komparativnu književnost i talijanski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Bilo mi je lako objasniti koncepciju mog viđenja oživljavanja Istarskoga narodnog kazališta, s obzirom na to da je D. Lovrečić cijenila i razumjela obrazovne procese, a ulaganje u mlade ljude i moj program kazališne edukacije i edukacije kazalištem učinio joj se vjerodostojan jer se paralelno s tim procesom mogla i stvarati publika za novu koncepciju rada Kazališne kuće.

Predložio sam, kao umjetnički voditelj kazališne djelatnosti Istarskoga narodnog kazališta, dugoročan edukativan proces stvaranja vlastitog kadra: osnivanje dramskog studija u kojem bi se okupljali glumački talenti sve radi profesionalizacije vlastitih, pulskih kadrova – to bi postala jezgra budućega glumačkog i umjetničkog ansambla. Istarsko narodno kazalište tada je djelovalo kao kazališna kuća koja je imala zadatak organizirati gostovanja kazališnih i glazbenih predstava, koncerata, izložbi, kino produkcija i inih manifestacija, poput Pulskoga filmskoga festivala.

U koprodukcijском odnosu nastale su u suradnji s kazalištima iz Zagreba, početkom devedesetih, i neke za hrvatsku kulturnu scenu vrlo važne predstave, još u mandatu Gorke Ostojić Cvajner, primjerice *Velika magija* Eduarda De Filipa, u prijevodu Borisa B. Hrovata i režiji Paola Magellija (premijerno izvedena 15. prosinca 1992.), a u suradnji s Dramskim kazalištem Gavela; *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krležu u režiji Georgija Para (jesen 1993. godine u Puli) i u suradnji s Hrvatskim narodnim kazalištem iz Zagreba. Marija Grgičević svjedoči: „Što se mene tiče, prvi susret s tom predstavom bio je u kasnu jesen 1993. na pretpremijeri u Istarskom narodnom kazalištu u Puli, gdje je u gledalištu primljena mnogo srdačnije nego kasnije u Zagrebu, a i djelovala je neposrednije i uvjerljivije nego u Zagrebu, s obzirom na to da ju je kod kuće u gledalištu dočekala i poneka apriorna odbojnost prema intendantu, redatelju predstave, a možda i prema

autoru drame, no iz višekratne lupe vratima gledališta za odlazećim pojedincima, koji su odustali od gledanja već na početku prvoga čina, to se nije dalo iščitati... Pula je bila prvi grad na turneji tijekom koje je predstava prije Zagreba trebala još obići Rijeku i Varaždin za vrijeme dok je zgrada HNK-a u Zagrebu bila zatvorena zbog uređenja. U sačuvanom fragmentu rukopisa, u cjelini objavljenog u kulturnom prilogu *Večernjeg lista* pod naslovom 'U srcu Europe', na početku izvještavam kako je prije dvije godine bilo najavljeno da će *Gospodu Glembajevu* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu doći režirati talijanski redatelj Giorgio Pessburger (poznat i kao uspješan direktor festivala Mittelfest), ali do toga gostovanja nije došlo pa se režije prihvatio najbolji znalac kazališta Miroslava Krleža, redatelj Georgij Paro, kojemu je ovo već dvanaesta režija iz Krležina repertoara. Na poseban način estetizirana predstava tematizira sumrak i degeneraciju jednog svijeta u nestajanju, a kroz iskaz vječnog sukoba ljubavi i smrti, vitalnosti i samouništenja.“

Bila je tu i ljetna produkcija *Oresta* Darka Lukića u režiji Eve Grabowske s mladim Filipom Šovagovićem u naslovnoj ulozi, ali je predstava izvedena samo jednom.

Pokretanjem vlastite produkcije, formiranjem Dramskog studija Istarskoga narodnog kazališta (1996.) i Međunarodnoga kazališnoga festivala mladih (1997.) Istarsko narodno kazalište otvorilo je vrata svim naraštajima grada i županije, tako da se kasnih devedesetih godina počela događati živost u kazalištu, osmišljena je pretplata, vlastita produkcija za djecu, mlade i građansku publiku osigurala je mogućnost planiranja i organiziranja kazališnih izvedbi, kako vlastite produkcije, tako i gostujućih predstava. Produkcijom predstava za djecu u periodu 1996. – 2000. godine (*Istarske storijice* D. Orlića i M. Rakovca u režiji Ines Škuflić Horvat, *Šest pingvinčića* B. Aprilova i T. Šuput, *Mala sirena* H. C. Andersena i Ž. Turčinović, *Burra* D. Načinovića, *Snježna kraljica* H. C. Andersena i T. Šuput, *Alica u zemlji čuda* L. Carrolla i D. Zrnčić Kulenović) otvorena su vrata kazališta obiteljima, a članove dramskog studija koji su igrali u tim predstavama uz profesionalne glumce dolazili su gledati, uz roditelje, i mnogobrojni prijatelji – sve su te predstave imale veći broj repriza. Građani Pule podržavali su dramsko stvaralaštvo u Istarskom narodnom kazalištu namijenjeno najmlađima, a i mladoj publici. Predstave za mladu publiku poput *Sna ljetne noći* W. Shakespearea u dramaturškoj obradi Darka Lukića i prepjevu na istarsku čakavicu Danijela Načinovića, *Dva pisma iliti istinita priča o tragičnom rođenju jedne pogrešne metafore* Carla Damasca, *Mosaico Istriano* Maje Đurinović i Massima Brajkovića, *Galeobatrohomiomahija*, autorski projekt Roberta Raponje i Tatjane Šuput, *Desdemona* W. Shakespearea nastala u suradnji s Terra Arts Factory iz Japana u režiji Hayashija Hidekija, *Mirakul o Teofilu* u režiji Marka Lulyja, drama Z. Krilića *To je (h)raj lutko moja* u režiji Dubravke Zrnčić Kulenović te *Karneval Odisej* u režiji Orlanda Foriososa – motivirale su mnoge mlade da prate rad kazališta, ali i da se uključe u

rad dramskoga studija ili da pohađaju radionice Međunarodnoga kazališnog festivala mladih (MKFK). Tijekom Međunarodnoga kazališnog festivala mladih u ljetnim mjesecima u ambijentalnom okruženju nastajale su i mnoge od nabrojanih predstava. Iste su gostovale i na festivalima, a u njihovoj realizaciji sudjelovali su i mnogobrojni strani umjetnici.

Realizirane su u tom periodu i predstave za građansku publiku: Aldo Nicolaj: *Nije bila peta, bila je deveta*; Boris Senker: *Pulisej*; Darko Lukić: *Regnum novum*; Korde lija Paladin: *Poruka s Asterona*; Miro Gavran: *Kreontova Antigona*; Mislav Brumec: *Otmica*; T. Williams: *Staklena menažerija*; Tomislav Milohanić: *Valigaštar*; J. P. Moliere: *Škola za žene*; W. Goethe – H. Musial: *Faust – pismo tijela*, P. Calderon della Barca: *Život je san*. U koprodukciji sa Zagrebačkim gradskim kazalištem Komedi ja realizirana je *Katina Gvardijanka* V. Stulija u prepjevu braće Lučić i režiji Marina Carića, a ista je predstava 1997. godine igrala na Splitskom ljetu, na Dubrovačkim ljetnim igrama i u zagrebačkoj Komediji te je za ulogu naslovne junakinje Elizabeta Kukić dobila Nagradu hrvatskog glumišta za glavnu žensku ulogu.

Od veljače 1996. godine u Istarskom narodnom kazalištu djeluje Dramski studio. Za članove dramskog studija osmišljene su razne aktivnosti te se, uz redovite satove, glume vježbao scenski govor s eminentnim voditeljima, umjetnicima iz prakse Mirelom Brekalo, Željkom Duvnjakom i Božidarom Smiljanićem, scenski pokret vodili su Maja Đurinović i Rajko Pavlić, teoriju kazališta i povijest drame i kazališta Darko Lukić i Vladimir Stojavljević, glazbeni laboratorij Arinka Šegando Blašković i Petra Blašković, odgojnu dramu Ines Škuflić Horvat, borilačke vještine Zelig Galešić, a treniralo se i žongliranje, hod na štulama te dubinsko opuštanje pod mentorstvom Igora Drandića.

Ciljevi koji su postavljeni u početku rada Dramskog studija ostvarili su se. Jedan od osnovnih ciljeva bio je zainteresirati mlade za profesionalno bavljenje kazalištem, kako kazališnom praksom (glumom, režijom, dramaturgijom), tako i kazališnom teorijom i produkcijom. Nakon završene srednje škole glumce smo upućivali na prijemne ispite na različite dramske, glazbene i plesne akademije.

Za prvu generaciju polaznika dramskog studija priređena je audicija u suradnji s dramskom pedagoginjom Ines Škuflić Horvat te je od većeg broja prijavljenih kandidata njih dvanaestoro izabrano za rad. Iz te generacije u profesionalne glumice stasali su Jadranka Đokić, Borko Perić, Dijana Vidušin, Helena Minić i Romina Vitasović, dok je Matija Ferlin postao svestrani izvođač, plesač i koreograf. Dramski studio iznjedrio je potom i glumce Lanu Gojak, Vedrana Živolića, Luku Juričića, Ninu Kajić, Majkla Mikolića, Filipa Križana, Radu Radolovića, Luku Mihovilovića, Geu Gojak, Luciu Travičić, Laru Živolić, Gordanu Šimić, Elenu Orlić i Uga Koranija; plesače Robertu Milevoj i Ivana Blagajčevića, dramaturginju Doru Delbianco, redatelja Aleksandra Šabića, producenticu Ninu Križan, mnoge glazbenike i televizijske voditelje poput Mateja Ocvirka, Anke Kovač i Nenada Hrvatina te dramske pedagoge Aleksandra Bančića, Marijanu Kardelj i

Samantu Milotić – svi su oni naučili da su vježba i trening te kontinuirani rad na sebi put prema uspjehu u kazalištu. Vrsni umjetnici iz prakse i dramski pedagozi učili su ih da žive za kazalište i umjetnost i da će kroz dramsku umjetnost moći izraziti svoju kreativnost i umjetničku profesionalnu osobnost.

Međunarodni festival mladog teatra osnovali smo 1996. kako bismo članovima Dramskoga studija, studentima glume, režije, dramaturgije, scenografije, kostimografije, suvremenog plesa i solo pjevanja s različitih akademija, osigurali rad s vrsnim stručnjacima iz međunarodnog okruženja te im razbili strah od „velikoga svijeta“ i od predrasude da se umjetnost i kazalište događaju negdje drugdje. Istarsko narodno kazalište upisali smo na svjetsku kazališnu kartu kao mjesto gdje se odvija međunarodna ljetna kazališna škola na kojoj predaju vodeći svjetski kazališni pedagozi. Što neka sredina više potiče kreativnost i znatiželju za učenjem, izmjenjivanjem znanja i usavršavanjem vještina, to je otvorenija, slobodnija i spremnija na dijalog.

Uz potporu Mediteranskoga kulturnog instituta, Talijanskoga kulturnog instituta, Goethe instituta, British Councila, Austrijskoga kulturnog instituta i Japanske fondacije za kulturu te uz svesrdnu podršku tadašnjega Ministarstva kulture republike Hrvatske i Grada Pule, Međunarodni kazališni festival mladih okupljao je najeminentnije svjetske pedagoge iz Velike Britanije, Njemačke, Portugala, Rumunjske, Cipra, Grčke, Venezuele, Brazila, Španjolske, Italije, Nizozemske, Irske, Islanda, Francuske, Finske, Austrije, Australije, Sjedinjenih Američkih Država i Japana te iz Slovenije, Makedonije, Crne Gore i Bosne i Hercegovine. Članovi Dramskoga studija, redoviti polaznici MKFM-a, sa svojim su predstavama bili pozivani na festivale u Francusku, Njemačku, Italiju, Litvu, Australiju, Rumunjsku, Bosnu i Hercegovinu, na Cipar, ali i na radionice u Japan, Austriju, Veliku Britaniju, Švicarsku, Njemačku, Rumunjsku i Rusiju.

Devedesete godine značajne su za Istarsko narodno kazalište i Grad Pulu. Zgrada kazališta je obnovljena, Kazališna kuća Pula pokrenula je vlastitu produkciju, živo je započeo rad Dramskoga studija, oformljen je Međunarodni kazališni festival mladih – put kojim se može i treba razvijati kazalište bio je zacrtan i ta je priča trajala dok su bili udruženi znanje o kazališnom mediju i umjetnosti, dobra volja i politička pamet. ●

Adriana Car Mihec

Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci, Rijeka

Iva Rosanda Žigo

Odsjek za medije i komunikaciju, Sveučilište Sjever, Koprivnica

Drama i kazalište u riječkim književnim časopisima

UDK 070.488(497.561)+792

Sažetak: Ovim će se radom istražiti riječki književni časopisi na hrvatskom jeziku u razdoblju 1990. – 2000. godine. Bit će riječi o trima periodičkim publikacijama: *Dometi*, *Rival* i *Književna Rijeka* u kojima je u naznačenom periodu objavljen (kako će se i vidjeti iz priložene bibliografije) nevelik, ali zasigurno poticajan broj dramskih tekstova i priloga posvećenih drami i kazalištu.

Ključne riječi: *Dometi*; *Rival*; *Književna Rijeka*; suvremena hrvatska drama i kazalište; Rijeka; periodika; teatrološka istraživanja; periodizacija

Drama and theatre in literary reviews published in Rijeka

Abstract: The paper examines the literary reviews published in Rijeka between 1990 and 2000. The study includes three reviews, *Dometi*, *Rival* and *Književna Rijeka*. During the stated period, the above-mentioned reviews published limited but still rather significant number of plays and articles on drama and theatre, as visible in the accompanying bibliography.

Keywords: *Dometi*; *Rival*; *Književna Rijeka*; contemporary Croatian drama and theatre; Rijeka; reviews; theatre scholarship; periodisation

I.

Izuzmemo li istraživanja periodičkih publikacija kao temeljne građe svojih studija, bavljenja hrvatskih teatrologa i povjesničara književnosti časopisnom problematikom na našim Krležinim danima poprilično su rijetka i u središtu su zanimanja tek nekolicine radova: onog Borisa Senkera pod naslovom „Rubinov časopis *Gluma*“ (B. Senker, 2001), Dubravke Brunčić „Analitičari drame i kazališta u osječkom časopisu *Slavonija danas*“ (D. Brunčić, 2011) te Vinka Brešića u dvjema studijama „Dramski prilozi u hrvatskim književnim časopisima 19. stoljeća“ (V. Brešić, 2008) i „Krležini časopisi“ (V. Brešić, 2013). Nama se pak taj pomalo mukotrpan posao prelistavanja, popisivanja, pronalaženja u ovo sumorno vrijeme prisilne izolacije i osamljenosti učinio na neki način idealnom prilikom za bijeg iz bjesomučne digitalizacije i virtualnih svjetova u papirnatu oazu mira i kontemplacije. Pošle smo pritom od u današnjim istraživanjima već dobro znane pretpostavke da su periodične publikacije vrlo važni dokumenti za iščitavanje povijesnih razdoblja, kulturoloških okolnosti, ali i periodizacijskih dilema (V. Brešić, 2005) te smo pokušale ispitati i sistematizirati prisutnost dramsko-kazališnih tema na primjerima triju riječkih književnih časopisa *Dometi*, *Rival* i *Književna Rijeka*¹ u posljednjem desetljeću dvadesetog stoljeća. Za spomenuto, na književno-kulturnoj časopisnoj sceni vrlo šaroliko razdoblje odlučile smo se zbog njegove neobične važnosti u kontekstu periodizacijskih promišljanja suvremene hrvatske dramske produkcije.² Zanimalo nas je kakvu ulogu u oblikovanju aktualne dramske produkcije u tom kontekstu imaju riječki književni časopisi, odnosno možemo li i o njima govoriti kao o dragocjenim izvorima podataka o kazališnoj i dramskoj produkciji izdvojenoga vremenskog perioda. Kako nas je već na samom početku istraživanja iznenadila gotovo potpuna neistraženost i nedopustivo neuredna (ne)ažuriranost temeljnih arhivskih podataka o *Dometima*, *Rivalu* i *Književnoj Rijeci*, odlučile smo se za izradu preliminar-nog istraživanja, svojevrzne skice koja bi mogla poslužiti kao temelj budućih ne samo teatroloških, već i interdisciplinarnih, kulturoloških istraživanja.

- 1 U svojem ćemo se radu baviti isključivo književnim časopisima na hrvatskom jeziku. Buduća pak istraživanja ne bi ni u kojem slučaju smjela zanemariti i periodiku na talijanskom jeziku. Primjerice, mjesečnik *La Battana* i tjednik *Panorama* te dnevnik *La Voce Del Popolo* redovito prate kazališni život (i manjinski i većinski) donoseći prikaze svih većih premijera talijanske drame i svih produkcija vezanih uz grad, regiju i pitanja lokalnoga kulturnog identiteta. Kritička je literatura o tom području vrlo oskudna. Usp. I. Srdoč-Konestra, 2004. Valja nadodati da smo iz svojeg istraživanja izostavile i časopis pod nazivom *Sušačka revija* držeći da je udio dramsko-teatroloških tema u njemu tek neznatan. Spomenuti časopis kao „glasilo za kulturu i društvena zbivanja Hrvatskog primorja, Kvarnerskih otoka i Gorskog kotara“ počinje izlaziti 1993. u okviru Kluba Sušačana, a sadržajno je orijentiran isključivo lokalnim i nostalgичnim temama.
- 2 Većina književno-teatroloških studija posvećenih toj temi pojavljivanje časopisa *Plima* navodi važnim pokretačem novih, u odnosu na prethodeće razdoblje, tendencija na području suvremene hrvatske dramske produkcije. Usp. B. Senker, 2001; A. Lederer, 2004; M. Gavran, 2008.

II.

Držeći se kronološkog slijeda, kao prvi časopis spomenut ćemo *Domete*, koji su u Rijeci počeli izlaziti 1968. godine na inicijativu prvoga glavnog urednika, književnika Zvane Črnje. Žanrovski su atribuirani kao „časopis za književnost, kulturu i društvene teme“ da bi od 1974. godine nastavili izlaziti kao „znanstveno-kulturna smotra“.³ U godištima relevantnim za naše istraživanje broj priloga posvećenih drami i kazalištu u njima nije velik. Dramsko-kazališna produkcija je, u odnosu na teme s područja dijalektalne književnosti, lokalne povijesti i gospodarstva, književne kritike, umjetnosti, povijesti i filozofije te kulturološke i književne teme, zapravo zanemariva. No zanimljivim nam se čini podatak da su *dometovske* dramsko-kazališne teme u tom periodu omeđene (prvim brojem iz 1990. godine⁴ i posljednjim, 1-4 iz 2000. godine⁵) obilježavanjem dvaju događaja vrlo važnih za istraživanje periodizacijskih dilema suvremene hrvatske dramsko-kazališne povijesti. U prvospomenutom broju tako je objavljen uvodni blok posvećen prekretničkoj i znakovitoj pojavi u kontekstu hrvatskih kazališnih devedesetih godina, *Vježbanju života* Nedjeljka Fabrija i Darka Gašparovića, čija je premijera održana u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci 27. veljače 1990., a za koju je (između ostalih) Ana Lederer ustvrdila da taj „megaprojekt“ – značivši puno za revitalizaciju kazališnog života i identiteta grada Rijeke – postaje potom model za niz istovrsnih ansambl predstava...“ (A. Lederer, 2004: 8). Riječ je o u bloku tiskanom uvodnom tekstu o poticajima i razlozima nastanka dramatizacije Darka Gašparovića pod naslovom „Mitska slika grada - *Vježbanje života*“, iza kojeg slijede ulomci iz Fabrijeva romana te Fabrijeve i Gašparovićeve dramatizacije na talijanskom i hrvatskom jeziku. U istome broju nalazimo i vrijedan osvrt Tihomila Maštrovića o dramskim pokušajima S. S. Kranjčevića. U kontekstu književnopovijesnih studija toga vremena taj rad svojom znanstvenom ozbiljnošću u pristupu Kranjčevićevoj dramatici zasigurno predstavlja vrijedan izuzetak i čini se pomalo zalutalim na za *Domete* tih godina netipičnim stranicama.⁶ Jer, kako ćemo i vidjeti, u nadolazećih desetak godina radovi o drami i kazalištu sporadični su i rijetki. Izdvojile bismo tek dvobroj 3-4 iz 1993. godine u kojem je uredničku palicu *Dometa* preuzeo dugogodišnji

3 *Dometi* su počeli izlaziti kao časopis riječkoga ogranka Matice hrvatske, a od 1974. izdaje ga Izdavački centar iz Rijeke. Od 1994. godine ponovno je vraćen Matici hrvatskoj. Usp. <https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/3344/dometi> (22. veljače 2021.). Atribuciju znanstveno-kulturne smotre koja traje i do današnjih dana *Dometi* dobivaju 1994. godine.

4 Urednik *Dometa* br. 1 iz 1990. godine bio je Miomir Matulović, a časopis je izašao u nakladi Izdavačkog centra u Rijeci.

5 Urednik *Dometa* od 1995. godine bio je Darko Deković.

6 O njenoj neočekivanoj prisutnosti na stranicama *Dometa* svjedoči i zanimljiv detalj – na *Danima Hvarskog kazališta* 2000. godine objavljena je studija Božidara Petrača potpuno istoimena naziva koja za svog prethodnika, sudeći po popisu izvora, očito nije znala. Usp. B. Petrač, 2000. Vidi i: <http://www.sskranjcevic.hr/bibliografija.ASP?PisID=1> (22. veljače 2021.).

ravnatelj Muzeja grada Rijeke Ervin Dubrović. U programskom tekstu „Umjesto predgovora“ u netom spomenutu broju Dubrović najavljuje nove programske smjernice časopisa i osvrće se na rad svojih prethodnika: „Od prvotnoga poprišta književnog djelovanja i poligona poprišta u kojem se promišljala šira kulturna zbilja, koji je htio komunicirati i obraćati se jednako intelektualnoj i humanističkoj publici, kao i svima onima koje zanimaju društvene, književne i umjetničke teme, časopis se prometnuo u specijalističko glasilo koji želi sugovornike nalaziti jedino u uskim i zatvorenim specijalističkim i stručnim krugovima“ (E. Dubrović, 1993: 5). Radi proširivanja kruga čitateljstva i pridobivanja novih suradnika „čiji tekstovi još imaju soka i koji još imaju volje progovarati razgovjetno i jasno“ (E. Dubrović, 1993: 5) te izlaska iz mrtvila ukopanog u obrise filozofije prava u koje je, po sudu Igora Žica (I. Žic, 2020), časopis doveo dotadašnji urednik Miomir Matulović, najavljuje preusmjeravanje dotadašnje regionalne komponente prema srednjoeuropskim, mediteranskim kulturnim i književnim temama. Ukazuje ujedno i na potrebu oživljavanja tema s područja zapostavljene kulturne baštine, što istom i realizira u pogovoru slijedne tematske cjeline posvećene Carlu Goldoniju u povodu dvjestote godišnjice autorove smrti. U njoj, osim uvodnog, od strane samog urednika potpisanog teksta pod naslovom „Meštar komičnog teatra“, nalazimo kraću studiju Ive Grgić „Goldoni Hrvatima - Hrvati Goldoniju“, prikaz Rosalije Massarotto „Hrvatski susreti Carla Goldonia Frana Čalea“ te jedan od najvažnijih prinosa tog broja - prvi prijevod na hrvatski jezik Goldonijeve komedije *Neobična zgodna* iz pera Frane Čale.

Iste, 1993. godine tiskana je u posebnom, zborničkom izdanju *Dometa* prva (tj. druga u slijedu od svega četiri objavljena integralna dramska teksta u ovom časopisu) „domaća komedija“ tada mladoga riječkog autora Siniše Posarića *Eros u offu*. U broju pak 3-4 iz 1996. godine objava dramskih tekstova regionalnih književnika nastavlja se s radiodramom Srećka Cuculića *Noć zečeva*, a za vrijeme uredništva Mladena Urema 1996. godine svjetlo je dana ugledao žanrovski srodan radiodramski tekst Sunčane Škrinjarić *Skidanje s vrpce*.

Pod uredničkom palicom Darka Dekovića valja u kontekstu praćenja kazališne produkcije toga vremena apostrofirati i brojeve 1-6 i 7-12 iz 1999. te 1-4 iz 2000. u kojima su objavljeni tekstovi Zdenke Đerđ: prvi od njih pod naslovom „Kazalištem do cjelovitosti“ izlaganje je što ga je autorica pripremila za *Sedme dane predškolskog odgoja* u Čakovcu, nakon čega slijede dva njena prikaza s PIF-a, Međunarodnog festivala lutkarskih kazališta u Zagrebu.

U (ponovnoj) želji osvježavanja *Dometa*, u posljednjem broju *Dometa* koji će biti predmetom našeg interesa nalazimo na za ovo istraživanje zasigurno najvažniji teatrološki „nosivi tematski podjeljak“. Riječ je o već u našem istraživanju *Dometa* spomenutom „okvirnom“ broju 1-4 iz 2000. godine u kojem su tiskani radovi s prvog (u nizu od njih osam) međunarodnoga znanstvenog savjetovanja *Suvremena hrvatska drama u osamdesetim i devedesetim godinama*. U njegovu

prikazu iz časopisa *Vijenac*, kojim ujedno i završavamo te zaokružujemo ciklus dramsko-kazališnih *dometovskih* priloga, istaknuto je sljedeće: „O novim *Dometima* – jedna loša i jedna dobra vijest: financijske su (ne)prilike uvjetovale da od ovoga broja nadalje ovaj riječki časopis postane tromjesečnik, s napola smanjenom nakladom, kao i smanjenim brojem stranica; no, dobrodošla novost, također uvedena od ovoga broja, noseća je tematska cjelina za koju će se odabirati vrijedni stručni tekstovi vezani uz neku temu, a uređivat će je gost-urednik. Ana Lederer urednica je prve takve cjeline...” (Lj. Anđelković, 2001). Iz današnje perspektive gledano, zaključile bismo još da ovih sedamnaest objavljenih tekstova⁷ predstavlja temeljna polazišta za izučavanje suvremene hrvatske dramske produkcije. Otvorili su oni mnoga pitanja vezana ne samo uz suvremenu hrvatsku dramu nego i uz probleme hrvatske teatrologije uopće. Nažalost, u širem, nadolazećem programskom kontekstu *Dometa*, osim trenutnog osvježanja, nisu uspjeli otvoriti neke nove, svježe i poticajne dramsko-teatrološke nizove.

III.

Slijedeći kronološku liniju, valja nam se u nastavku pozabaviti svakako najavangardnijim, najživljim i najizazovnijim književnim časopisom toga razdoblja – riječkim *Rivalom*, koji nam, kako ćemo i vidjeti, donosi niz za razvoj suvremenih kazališnih strujanja zanimljivih priloga. Kao nasljednik riječkog polumjesečnika *Val* (1975. – 1990.)⁸ s izlaženjem je pod uredničkom palicom Mladena Urema taj, kako su voljeli isticati njegovi tvorci, „uvijek autsajderski“ časopis za književnost počeo izlaziti u turbulentnim vremenima raspada komunističkog režima.⁹ Namijenjen ponajprije mlađoj čitalačkoj publici, *Rival*, tvrdi jedan od njegovih važnih suradnika i pratilaca Milan Zagorac, u travnju 1988. godine s pomalo rubne i manje formalne grane riječke časopisne produkcije započinje svoj nadasve demokratičan, samostalan, ali i financijskom nesigurnošću obilježen prekratak put: časopis se, nažalost, gasi već 2000. godine. U književnoj je kritici¹⁰ najčešće ocjenjivan kao jedan od prvih hrvatskih književnih

7 Vidi priloženu bibliografiju *Dometa* 16–31.

8 O časopisu *Val*, kao i njegovu utjecaju na riječku kulturnu scenu (te, dakako, *Rival*), vidi M. Zagorac, 2000; M. Zagorac, 2014; B. Mušćet, 2017; B. Mušćet. 2018.

9 Prvi nakladnik *Rivala* (koji je izlazio tromjesečno) bila je Općinska konferencija Saveza socijalističke omladine Hrvatske u Rijeci; od 1990. izdavač je Centar društvenih djelatnosti mladih, a 1998. – 2000. Udruga građana *Rival*.

10 O časopisnom pak kontekstu vremena u kojem *Rival* nastaje M. Zagorac ističe: „Nasuprot institucionaliziranim časopisima koji su obvezni slijediti formalne kanone, bili oni znanstveni ili društveno-politički, pozicija rubnoga, marginalnog časopisa, *Rivalu* je omogućila, u krajnjoj liniji, autohton razvoj, što će se, između ostalog, odraziti i na dalji razvoj ovog časopisa. No, iako je utjecaj *Quoruma* na rani *Rival* neporeciv – štoviše, *Quorum* je bio jedan od motora koji su ga pokrenuli (a tome u prilog govori i činjenica da se u prva dva godišta u njemu pojavio velik broj tekstova – kako proza, tako poezije i teorije – koje su pisali autori

časopisa koji je, unatoč svom *rubnom* položaju, uspio iznjedriti vlastiti naraštaj pisaca.¹¹ Svojom se pomalo rastresitom uredničko-programskom koncepcijom *Rival* oslanjao umnogome na multimedijску problematiku te je kroz velik broj tekstova (ponekad, doduše, poprilično konfuzno i oscilirajuće) iznjedrio brojne priloge s područja književnosti, glazbe, filma, likovne umjetnosti, plesa, ali i drame i kazališta. Predstavljajući na svojim stranicama mnoge respektabilne pisce, taj je časopis donosio ne samo autorske priloge već i mnoštvo prijevoda sa stranih jezika uklopljenih najčešće u tematske blokove posvećene pojedinim nacionalnim književnostima,¹² relevantnim autorima, odabranim područjima. U okviru našeg istraživanja priloge posvećene dramskim, tj. kazališnim temama mogli bismo svrstati u nekoliko skupina.

Prvu od njih čine dramski tekstovi kojih je, počevši od 1993. pa sve do 2000. godine, objavljeno ukupno dvanaest. Priloge potpisuje osmero suvremenih hrvatskih pisaca od kojih je s tri dramska priloga najzastupljeniji osječki književnik Ervin Heine, potom s po dvije drame slijede riječki pisci Srećko Cuculić i Siniša Posarić te već u to doba dobro poznati pokretač časopisa važnog za promociju mladih, još neafirmiranih dramskih autora *Plima* (u kojem sâm nikada nije objavio nijedan dramski tekst), Miro Gavran. S po jednim dramskim tekstom slijede Josip Rogin, Sunčana Škrinjarić i Nikola Tutek. Dramski tekstovi te u regionalnom, generacijskom i poetološkom smislu nadasve nehomogene *Rivalove* skupine dramskih autora u žanrovskom su smislu nadasve heterogeni. Nalazimo među njima manji broj onih s već istaknutim žanrovskim specifikacijama: „groteske“ (Gavranove *Balkanske kurve* i *Pacijent doktora Freuda*), „dramu apsurdna“ (Cuculićevo *Dioničko društvo*) i „dramu s tri vrlo kratka čina“ (Tutekova *Treća priča*). O ostalim primjerima možemo govoriti kao o dramskim tekstovima s vrlo širokim temama iz područja suvremenog života: od onih vezanih uz aktualne društvene probleme (primjerice *Govornik*, *Zagrebački zombi*), obiteljske (*Antigona više ne stanuje ovdje*, *Brakolog*, *Fatalni susret*) i apokaliptičke teme (*Stvaranje svijeta*, *Kuća usnulih srdaca*). Dakle, kako već i površno možemo vidjeti iz popisa, teško da bi se o toj skupini moglo govoriti kao o „u konturama prepoznatljivijoj stilskoj

okupljeni oko *Quoruma*, poput Nikice Petkovića, Damira Miloša, Branka Čegeca, Krešimira Mićanovića, Dragana Ogurlića, Edija Jurkovića, dakle, zagrebačkih Riječana, izuzev Čegeca i Mićanovića), *Rivalova* će produkcija krenuti, manje-više nezavisnim putem, tragajući za novim senzibilitetom, kako je to uobičajeno reći u našoj kritici, bez obzira koliko taj novi senzibilitet bio zamagljen.“ (M. Zagorac, 2000)

Iscrpnu bibliografiju članaka posvećenih *Rivalu* vidi u: M. Urem; G. Ušljebrka; M. Zagorac, 2001; vidi i: <http://www.serve4.com/rival/biblio.htm> (23. ožujka 2021.).

¹¹ Ova se konstatacija odnosi, ponajprije, na područje kratke priče. Usp. M. Zagorac, 2014.

¹² U tom kontekstu, za hrvatsku književnu produkciju od najveće je važnosti zasigurno predana posvećenost Mladena Urema književnom djelu Janka Polića Kamova. U kontekstu našeg istraživanja, u bibliografiju smo *Rivala* uključili i njegov iscrpni popis literature o Janku Poliću Kamovu. Vidi: priložena bibliografija *Rivala*, br. 47.

aglomeraciji“ (što je u svezi s kratkom pričom u *Rivalu* u tekstu „Od Rivala do Ri Lita – riječka književna priča u kontinuitetu“ konstatirao Milan Zagorac), ali se sigurno moramo složiti da zaslužuje prostor za nova i iscrpnija vrednovanja.

Drugu grupu tekstova obuhvaćaju tematski blokovi i prijevodi.¹³ Prvi od njih jest blok u broju 3-4 iz 1990. godine posvećen – prvi u hrvatskoj periodici – interdisciplinarnoj „predstavi koju možete gledati od početka prema kraju i od kraja prema početku“ *Kanon* Emila Hrvatina izvedenoj 1990. godine u Skloništu B-51 u Ljubljani.¹⁴ Slijedi blok iz prvog broja 1991. godine o Georgu Büchneru, koji, uz prijevod jedine autorove novele *Lenz*, uključuje i prijevod Pattersonova rada o jednom od najplodnijih dramatičara iz Goetheova kruga, M. R. Lenzu, čije je psihičke krize u svojoj noveli prikazao sam Büchner. Naposljetku, za naše područje istraživanja izuzetno je važan i broj 3-4 iz 1993. godine u kojem je pod uredničkom palicom Sanje Nikčević objavljen znatan broj mahom prevedenih tekstova s područja američke kazališne teorije, točnije kazališne kritike.¹⁵

Posebnu skupinu čine prikazi predstava: od Gašparovićeva priloga pod naslovom „Kazalište i povijest“, a koji se tiče upravo 1992. godine premijerno izvedene dramatizacije Nehajevljeva romana *Vuci*, preko onog predstave *Odisej & sin ili Svijet i dom* Vene Taufera u izvođenju Slovenskog mladinskog gledališća iz pera Sanje Nikčević (broj 3-4, 1993.) do niza osvrtâ na aktualna kazališna događanja u okviru tematskog bloka *Odora Talije* koji je u dva dvobroja 1994. uređivala Kristina Vučemil. Izniman je tu tekst Dalibora Foretića vezan uz prvi festival Malih scena u Rijeci (ali i uopće uz fenomen tzv. malih scena), nakon kojeg slijedi osvrt Tajane Gašparović na izvedbu *Gospode Glembajevih* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, analiza dramskog programa 45. Dubrovačkog ljetnog festivala Hrvoja Ivankovića te razgovori što ih je urednica bloka vodila s Daliborom Laginjom i Magdalenom Lupi. Zanimljiva su svakako i dva priloga vezana uz slovenski teatar: prvi od njih onaj je Tajane Gašparović (usporedba predstave *Roberta Zucca* u Slovenskom mladinskom gledališću u režiji Matjaža Pograjca i one ansambla Zagrebačkog kazališta mladih u režiji Christiana Colina), a sljedeći je prijevod sa slovenskog teksta Nikše Goršića „Svem u kriv Aristotel ili nekomični fragmenti o slovenskom smijehu“. U kasnijim godinama prikaze kazališnih predstava sretat ćemo tek povremeno i rijetko te se čini da se nakon ukinuća *Odore Talije* zanimanje za kazališnu scenu, bilo hrvatsku bilo stranu, u

13 O aktualnosti *Rivala* svjedoči podatak da je u njemu objavljen čitav niz tematskih blokova i članaka vezanih uz inovativne izvedbene umjetnosti. Već 1989. godine (broj 3-4) nalazimo temat posvećen H. Mülleru, u broju 3-4 istaknuta su dva bloka – prvi o jednom od najznačajnijih baletnih koreografa W. Forsythu te našim istraživanjem spomenuti *Kanon*, nakon kojih u sljedećih deset godina nalazimo mnoštvo tekstova i prijevoda koji tematiziraju masmedijske fenomene, supkulturu i alternativno kazalište... U svakom slučaju, zanimljivo bi i danas poticajno bilo istražiti *Rivalovu* ulogu u kontekstu performerske umjetničke scene.

14 Vidi priloženu bibliografiju *Rivala*, br. 2-6.

15 Vidi priloženu bibliografiju *Rivala*, br. 15-24.

Rivalu poprilično gubi. Tek 1998. godine, u broju 1-2 u sklopu *Prikaza* nailazimo na tekst Branka Cerovca posvećen premijernoj riječkoj izvedbi *Hodača*. Kristina Peternai tom prilikom u članku „Književno-kazališni sraz“ piše o tri naslova objavljena u ediciji *Kazališna knjižica: Pričama iz Bečke šume* O. von Horvátha, *Tin-u raju svoga pakla* T. Ujevića, D. Korića i N. Eterovića te o *Regoču* I. Brlić Mažuranić. U posljednjem broju *Rivala*, pod naslovom „Propast zlatnoga grada“, Žarko Milenić predstavio je u vlastitoj nakladi objavljen dramski tekst Siniše Posarića *Atlantida grmi za vječnost*.

U povodu smrti (ili pak godišnjice smrti) poznatih svjetskih dramatičara i redatelja u *Rivalu* su objavljena dva teksta: Siniše Miškovića o Eugèneu Ionescu i Nina Zubčevića o Jeanu Vilaru. Posljednja cjelina nama zanimljivih tekstova obuhvaća teorijske studije posvećene što dramatološkim, što teatrološkim temama: „Površinski elementi karnevalizacije u Krležinu *Kraljevu*“ Adriane Car-Mihec, „Hrvatska scenska umjetnost na daskama makedonskih teatarā“ Gorana Kalogjere, „Fool for Simon! Ili Zašto Broadway toliko voli Neila Simona“ i „Prikazanja danas ili zašto se u Hrvatskoj na kraju dvadesetog stoljeća igra kazališna forma iz srednjeg vijeka?“ Sanje Nikčević te za suvremeni izvedbene umjetnosti važan tekst Nina Zubčevića „Avangarda Johna Cagea“.

IV.

Naposlijetku, valja nam se osvrnuti i na *Književnu Rijeku*, „časopis za književnost i prosudbe o književnosti“ pokrenut 1996. godine pod uredničkom palicom hrvatskog pjesnika, nakladnika, ali i kazališnog redatelja¹⁶ Andrije Vučemila izdanog u nakladi riječkog ogranka Društva hrvatskih književnika, „s namjerom da uspostavi svojevrstu ravnotežu na književno-časopisnoj sceni između *Dometā* koji danas izlaze u okviru Matice hrvatske, ogranka u Rijeci i *Rivala* koji se potkraj devedesetih našao u procjepu između priglupе etikete lista za omladinu i pravnoformalnih nejasnoća vezanih uz izdavača.“ (M. Zagorac, 2000) U vrlo kratkom, ali optimističnom uvodniku prvog broja Vučemil, govoreći o razlozi pokretanja novoga riječkog časopisa, ističe sljedeće: „*Književnu Rijeku* – časopis za književnost i prosudbe o književnosti pokrećem iz zgojine činjenice da pisci iz Rijeke i njenog okružja nemaju gdje objavljivati svoja djela. Zašto je to tako ne želimo o tomu razglabati nego želimo ponuditi Gradu i odgovornima za kulturu koncept časopisa koji bi mogao vratiti Rijeci u čast i mjesto u hrvatskoj književnosti koje ona sa svojim potencijalima, kako gospodarskim, tako i kulturološkim, zaslužuje.“ (A. Vučemil, 1996: 1) I zaista, „Uvodnom riječju uz prvi broj“

¹⁶ Zanimljiv je svakako podatak da po povratku s Golog otoka, sedamdesetih godina Andrija Vučemil povremeno pod pseudonimom Ante Majin režira u Kazalištu lutaka u Rijeci. Podaci o njegovu kazališnu djelovanju vrlo su oskudni. Spominje ga tek Maja Verdonik u svojoj doktorskoj disertaciji: <https://repository.svkri.uniri.hr/islandora/object/svkri%3A3011/datastream/PDF/view> (24. veljače 2021.).

apostrofiranu namjeru da će ovaj časopis biti otvoren ne samo za riječke pisce već i za pisce s područja cijele Hrvatske te da se neće (kako i sam urednik pomalo tendenciozno, ali s kulturološkog aspekta vrlo zanimljivo¹⁷) „mimoći ni pisce u iseljeništvu koji su blago rečeno dosada zanemarivani u kulturnim glasilima“, kao ni stare (povijesne) pisce „koji su zbog neknjiževnih razloga zanemarivani“ (A. Vučemil, 1996: 1) lako je već površnim pogledom iščitati iz korpusa objavljenih dramskih tekstova u *Književnoj Rijeci*. Tiskano ih je u tom kratkom razdoblju od svega pet godina čak četrnaest, od kojih je trinaest integralnih dramskih tekstova. Slijed je započet tematskim (četvrtim) brojem prve godine u kojem je pod uredničkom palicom Darka Gašparovića objavljeno čak pet tematski, žanrovski i jezično-stilski raznorodnih i po njegovu sudu iznadprosječnih dramskih tekstova koji, kako pomalo patetično i pretenciozno dodaje Gašparović,¹⁸ u „relativnoj oskudici suvremene hrvatske dramske riječi (...) svjedoče, naprosto, da je dramska riječ u Hrvata, unatoč svemu – živa i žilava.“ (D. Gašparović, 1996: 1) Riječ je o trima tekstovima već višestruko potvrđenih dramatičara Ivana Bakmaza *Susret s dušom*, Feđe Šehovića *Zadah jednobojna cvijeća* i Tomislava Marijana Bilosnića *Strah od straha* u žanrovskom rasponu od teodramskih preko komediografskih do „poetsko-glazbenih drama“ te o dramama dvojice potpuno novih i neafirmiranih autora Franka Milkovića (*Mjesečnica*) i Žarka Milenića (*Ta je propast tvoja*), koji „donose svježiu i dramaturški vještu komediju, odnosno dramu, a obje s tematikom iz suvremena urbana života“ (D. Gašparović, 1996: 1). Nakon male pauze, na stranicama *Književne Rijeke* objavljena je u broju 2 iz 1998. godine jednočinka Tatjane Arambašin¹⁹ *Dilžansa*, nakon čega iste godine, u broju 3-4, slijedi znanstvenofantastični dramski tekst američkog književnika Fritza Leibera *Mehanička zaručnica* u prijevodu Vinka Grubišića, hrvatskog književnika, antologičara i jezikoslovca iz Kanade: svojevrsni je to nastavak autorova osvrta na knjigu *Six Science Fiction Plays* u kojoj je Leiberova drama tiskana prvi put, a koji nalazimo u prvom broju *Književne Rijeke*. Grubišić u istome broju potpisuje i, iz iseljeničke, postjugoslavenske perspektive, vrlo oštro intoniran osvrt na dramu *Sarajevo* Gorana Stefanovskog objavljen u časopisu *Storm 6 (Out of Yugoslavia)* iz 1994. godine.²⁰

I u toj periodičkoj publikaciji, slično kao i u *Dometima*, prikazi s područja drame i kazališta iznimno su rijetki, posebice u usporedbi s onima s područja poetske i prozne produkcije. Netom navedenom valja pridodati još samo tri teksta:

17 Propitivanje političkih i društvenih potreba koje su u to vrijeme oblikovale periodičku produkciju i recepciju u Rijeci svakako je još jedna zanimljiva tema koju bi dodatno valjalo istražiti. Usp. R. Barthes, 1979; V. Brešić, 2005; I. Žužul, 2019.

18 Ovu Gašparovićevu konstataciju držimo poprilično upitnom. Usp. s poglavljem „Drame u knjigama i časopisima“ u knjizi Ane Lederer *Vrijeme osobne povijesti*. (A. Lederer, 2004: 189-202).

19 O pulskoj književnici Tatjani Arambašin vidi u: <https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/505/arambasin-sliskovic-tatjana> (10. ožujka 2021.).

20 Oštar ton tiče se ponajprije programsko-uređivačke politike časopisa u kojem je, između ostalog, objavljen i tekst Dubravke Ugrešić.

„Troglavi zmaj“ Željka Klimenta (prikaz knjige drama *3jade* Tahira Mujičića, Borisa Senkera i Nina Škrabea) iz prvog broja prvog godišta, povijesni prilog Darka Gašparovića „Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka od obnove 1991. do danas“ iz 1997. godine i u posljednjem godištu tiskanu „Erotičnu nit: Siniša Posarić: *Eros u Offu*“ Žarka Milenića.

Književna Rijeka, broj 9-10 iz 1999. godine, tematski je broj posvećen osamdesetom rođendanu Zorana Kompanjeta. Kako i napominje urednik toga obljetničkog broja Milorad Stojević, taj je temat nastao „s željom popunjavanja kritičkih praznina o riječkim piscima“ te obiluje nizom napisa o književnom radu toga poznatog čakavskog književnika. Objavljeni su ovdje, uz razgovor Gordane Milić s redateljem predstave Francescom Macedoniom, šaroliki prilozi Miroslava Čabrajca, Darka Gašparovića, Marija Kinela i Naska Frndića o riječkoj praizvedbi njegove komedije *Šete bandijere*, čiji su ulomci također tiskani tim povodom.

U posljednjem godištu *Književnu Rijeku* uređuje novo uredništvo u sastavu Nedjeljko Fabrio, Nikola Kraljić i Darko Gašparović. Upravo zahvaljujući (ponovnom) angažmanu Darka Gašparovića kao glavnog i odgovornog urednika, tiskano je tada čak pet dramskih tekstova te u sklopu tematskog bloka posvećenog poznatom riječkom avangardnom piscu Janku Poliću Kamovu uvodna „Analeca kamoviana“ s malobrojnim, ali zanimljivim isječcima iz Kamovljevih studija i pisama u poglavlju „O kazalištu i drami“. ²¹ Prvoobjavljena tu je kratka poetska drama Siniše Posarića *Plavi salon* ²² u broju 3-5. Slijedi potom drugi u povijesti *Književne Rijeke* temat posvećen u cijelosti suvremenoj dramskoj književnosti. Riječ je o tekstovima u svezi s kojima Darko Gašparović, u tonu sličnom onom iz proslova tematskog broja iz 1996. godine, ističe: „Od četiriju drama koje su ovdje objavljuju tri su iz pera iskusnih i uglednih književnika i dramatičara napisana na jezicima triju nacionalnih kultura kojima pripadaju (hrvatskome, talijanskom i poljskom): *Slom* Pere Budaka, *Obiteljski album* Alessandra Damiania i *Udovice* Sławomira Mrożeka. Četvrta je djelo mlađeg hrvatskog autora Hrvoja Barbira-Barbe, *Zapadni zatvor*.“ (D. Gašparović, 2000: 1) Svim navedenim dramskim priložima preporučenim „na čitanje, a i na možebitnu pomniju kazališnih uprava“ ²³ pridodane su autorske

²¹ Svi ostali prilozi vezani su uz Kamovljevu prozu.

²² Većina Posarićevih tekstova izvedena je u Kazališnoj grupi Viktora Cara Emina čijim je članom taj riječki književnik, romanopisac i dramski pisac bio od 1982. godine. Od 1992. godine Siniša Posarić postaje (uz članstvo i u mnogim drugim scenskim udrugama u Rijeci) voditeljem spomenutog amaterskog kazališta. Vidi: <http://sposaric.simplesite.com/418992900> (15. ožujka 2021.) i <https://blog.dnevnik.hr/posaric/2004/05/8934/mojih-22-godine-scenskog-rada-19822004.2.html> (15. ožujka 2021.).

²³ Damianijeva drama svoju je izvedbu, kako tom prilikom Gašparović i najavljuje, doživjela u riječkoj Talijanskoj drami Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca. Od preostalih tekstova, jedine su svoju kazališnu premijeru deset godina kasnije doživjele samo *Udovice* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Šibeniku 2020. godine u prijevodu (istom kao i u *Književnoj Rijeci*) Pere Mioča.

žanrovske specifikacije: drama u 4 čina u primjeru *Sloma*, drama u 2 čina za *Obiteljski album*, dramska igra za Barbin tekst i Mrožekova drama u 2 čina. Tematski im se raspon kreće od minucioznih psiholoških prikaza obiteljskih, ljubavnih, erotskih veza „između senzibilna umjetnika i pohotne i površne ženke, uz izvrsno detaljizirane *dramatis personae* iz njihova životnog kruga“ u agramerskoj (u slučaju Budakova teksta), tj. riječkoj malograđanskoj sredini Drugoga svjetskog rata i poraća u kojoj pak Alessandro Damiani preispituje „vječite teme odnosa kazališta i života (...) na svoj osobit, intelektualistički način...“ (D. Gašparović, 2000: 1) preko grotesknih preispitivanja u to doba aktualnih i za bosansku stvarnost pod međunarodnim protektoratom osjenčanih odnosa Hrvata i Bošnjaka (muslimana) do po groteskno crnohumornom tonu njoj sličnih Mrožekovih *Udovica*.

I, naposljetku, u posljednjem broju toga petog godišta objavljena je i jedna dramatizacija – ona romana *Bijeli dimnjačar* Ankice Gjerek i Maje Gjerek Lovrenković koja je godinu dana ranije u Italiji proglašena dobitnicom „zlatne medalje za književnost Alpe-Jadran“.²⁴

V.

U uvodnom smo dijelu istaknule kako na ovaj naš rad valja gledati kao na skicu za neka buduća, iscrpnija istraživanja. Nije nam namjera bila upuštati se u genezu nastanka i razvoja riječkih književnih časopisa na hrvatskom jeziku, u globalna razmatranja njihovih koncepcija, već smo ponajprije (fokusirajući se isključivo na posljednje desetljeće 20. stoljeća) željele popuniti po našem sudu nepravedno zapostavljene i neistražene arhivske podatke važne za neka buduća razmatranja suvremenoga dramsko-kazališnog života ne samo grada Rijeke već Hrvatske uopće. Na primjeru izdvojenih dramsko-teatroloških priloga pokušale smo ukazati na činjenicu da su *Dometi*, *Rival* i *Književna Rijeka* uredničko-programski bitno različiti književni časopisi koji zasigurno, unatoč svim manjkavostima, predstavljaju dragocjen izvor podataka o hrvatskoj dramskoj i kazališnoj produkciji u razdoblju devedesetih: *Dometi*, držimo, na području teorijske misli, *Književna Rijeka* u kontekstu dramske produkcije, a *Rival* je, parafrazirajući sud Milana Zagorca, jedan od u tom razdoblju najizvornijih navjesticatelja novog, izvedbenog doba kazališne povijesti.

Naša tek štura slika nacrtak je, polazište za neke nove i opsežnije studije koje bi se, držimo, trebale pozabaviti nizom tema: od propitivanja kulturoloških (društvenih i političkih) okolnosti u kojima su riječki književni časopisi nastali i njihove uloge ne samo u regionalnim već daleko širim (posebice u primjeru *Rivala*) hrvatskim, ali i europskim obzorjima preko istraživanja veza tih periodičkih publikacija s kazališnim životom u Rijeci i šire do preispitivanja u njima

²⁴ Tekst dramatizacije u skraćenoj je verziji 2002. godine objavljen i u *Podravskom zborniku* br. 28.

objavljene dramske produkcije, kao i priloga o dramsko-kazališnim fenomenima te njihovom usporedbom s kritičkom i teorijskom praksom u Hrvatskoj i šire. U kontekstu uvodno spomenutih periodizacijskih promišljanja suvremene dramske produkcije i razvoja uz nju vezane teorijske i kritičke misli nužno bi bilo pozabaviti se komparativnim aspektom izdvojenih časopisa, tj. njihovom ulogom u odnosu na slična periodička glasila koja su u to doba izlazila u Hrvatskoj.²⁵ ●

²⁵ Kao polazište svakako može poslužiti već spomenuto poglavlje „Drame u knjigama i časopisima“ u knjizi Ane Lederer *Vrijeme osobne povijesti* (A. Lederer, 2004: 189-202).

LITERATURA

- Anđelković, Ljubica (2001), „Teatrološka cjelina – Dometi, Rijeka, znanstveno-kulturna smotra, gl. Urednik Darko Deković, br. 1-4, Matica hrvatska Rijeka, 2000.“, <https://www.matica.hr/vijenac/199/teatroloska-cjelina-15668/> (23. veljače 2020.).
- Barthes, Roland (1979), *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd.
- Brešić, Vinko (2005), *Čitanje časopisa*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Brešić, Vinko (2008), „Dramski prilozi u hrvatskim književnim časopisima 19. stoljeća“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 311-323.
- Brešić, Vinko (2013), „Krležini časopisi“, *Krležini dani u Osijeku. Kazalište po Krleži*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 187-231.
- Brunčić, Dubravka (2011), „Analitičari drame i kazališta u osječkom časopisu *Slavonija danas*“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, tetarolozi i kritičari, prvi dio. U spomen Nikoli Batušiću*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 183-192.
- Dubrović, Ervin (1993), „Umjesto predgovora“, *Dometi*, Rijeka, g. 26, br. 3-4, str. 5-6.
- Gašparović, Darko (1996), „Uvodno slovo“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 1, br. 4, str. 1.
- Gašparović, Darko (2000), „Proslov – Drame“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 5, br. 6-9, str. 1.
- Gavran, Miro (2008), *Književnost i kazalište*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Lederer, Ana (2004), *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Mušćet, Bojan (2017), „Riječki krug redom i jedna nadarena generacija“, <https://gkr.hr/Magazin/Teme/Rijecki-krug-redom-i-jedna-nadarena-generacija> (3. ožujka 2021.).
- Mušćet, Bojan (2018), „Val – Rival – Ri-Val“, <https://www.xxzmagazin.com/val-rival-ri-val>, Pristupljeno (3. ožujka 2021.).
- Petrač, Božidar (2000), „Dramski pokušaji Silvija Strahimira Kranjčevića“, *Dani Hvarškoga kazališta. Razdoblje realizma u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knj. 26, str. 320-326.
- Senker, Boris (2001), *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio*, Disput, Zagreb.
- Senker, Boris (2001), „Rubinov časopis *Gluma*“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija, prvi dio*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 261-266.
- Srdoč-Konestra, Ines (2004), „Riječka književnost na talijanskom jeziku“, <https://www.matica.hr/kolo/294/rijecka-knjizevnost-na-talijanskom-jeziku-20171/> (22. veljače 2021.).
- Urem, Mladen; Ušljebrka, Goran; Zagorac, Milan (2001), *Dan velikih valova*, Udruga građana Rival, Rijeka.
- Verdonik, Maja (2008), *Gradsko kazalište lutaka u Rijeci i hrvatska lutkarska scena (1960. – 2004.)*, <https://repository.svkri.uniri.hr/islandora/object/svkri%3A3011/datastream/PDF/view> (24. veljače 2021.).
- Vučemil, Andrija (1996), „Uvodna riječ uz prvi broj“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 1, br. 1, str. 1.
- Zagorac, Milan (2000), „Zašto se gasi Rival? Riječki časopisni niz od 1950. do danas“, *Vijenac*, Zagreb, br. 175, <https://www.matica.hr/vijenac/175/zasto-se-gasi-rival-17172/> (25. veljače 2021.).
- Zagorac, Milan (2014), „Od Rivala do Ri Lita – riječka književna priča u kontinuitetu“, <https://gkr.hr/Magazin/Teme/Od-Rivala-do-Ri-Lita-rijecka-književna-prica-u-kontinuitetu> (3. ožujka 2021.).

Žužul, Ivana (2019) *Izmišljanje književnosti*, Meandarmedia, Zagreb.

Žic, Igor (2020), „Pelješko podrijetlo izumitelja torpeda. Uz novi četverbroj riječkog časopisa *Dometi*“, *Kolo*, <https://www.matica.hr/vijenac/693/Pelje%C5%A1ko%20podrijetlo%20izumitelja%20torpeda/> (22. veljače 2021.).

INTERNETSKI IZVORI

<https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/505/arambasin-sliskovic-tatjana> (10. ožujka 2021.).

<https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/3344/dometi> (22. veljače 2021.).

<http://www.serve4.com/rival/biblio.htm> (23. ožujka 2021.).

<http://sposaric.simplesite.com/418992900> (15. ožujka 2021.).

<https://blog.dnevnik.hr/posaric/2004/05/8934/mojih-22-godine-scenskog-rada-19822004.2.html> (15. ožujka 2021.).

<http://www.sskranjcevic.hr/bibliografija.ASP?PiSID=1> (22. veljače 2021.).

BIBLIOGRAFIJA DRAMSKIH TEKSTOVA²⁶ I PRILOGA POSVEĆENIH DRAMI I KAZALIŠTU U ČASOPISIMA *DOMETI*, *KNJIŽEVNA RIJEKA* I *RIVAL*

Dometi

1. Gašparović, Darko (1990), „Mitska slika grada – *Vježbanje života*“, *Dometi*, Rijeka, Rijeka, g. 23, br. 1, str. 1-2.
2. Fabio, Nedjeljko (1990), „*Vježbanje života* (roman, ulomci)“, *Dometi*, Rijeka, g. 23, br. 1, str. 3-15.
3. Fabio, Nedjeljko, Gašparović, Darko (1990), „*Vježbanje života* (dramatizacija, ulomci)“, *Dometi*, Rijeka, g. 23, br. 1, str. 19-24.
4. Fabio, Nedjeljko, Gašparović, Darko (1990), „*Esercitazione alla vita*“, *Dometi*, Rijeka, g. 23, br. 1, str. 17-18.
5. Maštrović, Tihomil (1990), „Dramski pokušaji Silvija Strahimira Kranjčevića“, *Dometi*, Rijeka, g. 23, br. 1, str. 85-89.
6. Dubrović, Ervin (1993), „Meštar komičnog teatra“, *Dometi*, Rijeka, g. 26, br. 3-4, str. 57-60.
7. Grgić, Iva (1993), „Goldoni Hrvatima – Hrvati Goldoniu“, *Dometi*, Rijeka, g. 26, br. 3-4, str. 63-66.
8. Massarotto, Rosalia (1993), „*Hrvatski susreti Carla Goldonia* Frana Čalea“, *Dometi*, Rijeka, g. 26, br. 3-4, str. 71-73.
9. Goldoni, Carlo (1993), „*Neobična zgodna*“, *Dometi*, Rijeka, g. 26, br. 3-4, str. 75-102.
10. Cuculić, Srećko (1993), „*Noć zečeva*“, *Dometi*, Rijeka, g. 26, br. 5-6, str. 55-64.
11. Posarić, Siniša (1993), „*Eros u offu*“, *Dometi*, Rijeka, g. 26, br. 1, str. 84-103.
12. Škrinjarić, Sunčana (1996), „*Skidanje s vrpce*“, *Dometi*, Rijeka, g. 29, 7-12, str. 157-168.
13. Đerđ, Zdenka (1997), „Kazalištem do cjelovitosti“, *Dometi*, Rijeka, g. 7, br. 7-12, str. 43-54.
14. Đerđ, Zdenka (1999), „32. PIF – Susretište glumačkih ostvaraja“, *Dometi*, Rijeka, g. 9, br. 1-6, str. 160-170.
15. Đerđ, Zdenka (2000), „Demistificirana potraga za ljepotom“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 167-177.

²⁶ Zbog bolje preglednosti, dramski će tekstovi u našem popisu biti otisnuti masnim slovima.

16. Car-Mihec, Adriana (2000), „Mlada hrvatska drama u kontekstu hrvatske književnosti“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 13-24.
17. Vrgoč, Dubravka (2000), „Hrvatska drama s početka 90-ih godina. Prijelomi u dramskom pismu najmlađe generacije hrvatskih dramatičara“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 25-30.
18. Tatarin, Milovan (2000), „Utvara povijesti, utvara individualnosti“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 31-38.
19. Bakija, Katja (2000), „Otvorenost Paljetkove dramaturgije“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 39-44.
20. Petlevski, Sibila (2000), „*Nevjesta od vjetrova*: Opasni ženski teatar Slobodana Šnajdera“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 45-50.
21. Peričić, Denis (2000), „Senkova *Pinta* i njezina kajkavska ishodišta“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 51-58.
22. Nikčević, Sanja (2000), „Miro Gavran: Temelj dobrog kazališta“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 59-62.
23. Muzaferija, Gordana (2000), „*Kreontova Antigona* Mire Gavrana (u kontekstu preobražaja mita od Sofokla do Glowackog)“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 63-66.
24. Pogačnik, Jagna (2000), „Postmodernost dramskog rukopisa Pave Marinkovića“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 67-74.
25. Pavlovski, Borislav (2000), „Sleng kao jezična strategija“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 75-85.
26. Gašparović, Darko (2000), „Objava teodrame u suvremenoj hrvatskoj dramatici“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 87-100.
27. Mrduljaš, Igor (2000), „Žalibože ili kako se dva desetljeća mimoilaze hrvatski dramatičar i njegovo kazalište“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 101-104.
28. Damiani, Sandro (2000), „Talijanska drama i hrvatska dramaturgija“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 105-108.
29. Gojer, Gradimir (2000), „Hrvatska drama u svijetlu interpretacije na bosanskohercegovačkim teatarskim scenama“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 109-112.
30. Lukan, Blaž (2000), „Sodobna hrvaška drama osamdesetih in devedesetih let na slovenskih odrih“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 119-124.
31. Janković, Ján (2000), „Hrvatska drama u Slovačkoj“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 125-140.

Rival

1. Car, Mihec, Adriana (1990), „Površinski elementi karnevalizacije u Krležinu *Kraljevu*“, *Rival*, Rijeka, g. 3, br. 1-2, str. 91-100.
2. Ramadanović, Petar (1990), „Neočekivani elementi istorije“, *Rival*, Rijeka, g. 3, br. 3-4, str. 123-126.
3. Milohnić, Aldo (1990), „Šahkanon“, *Rival*, Rijeka, g. 3, br. 3-4, str. 126-135.
4. Konc, Nataša (1990), „Konačna beskonačnost“, *Rival*, Rijeka, g. 3, br. 3-4, str. 136.
5. Pristaš, Goran Sergej (1990), „*Prirodno kazalište*“, *Rival*, Rijeka, g. 3, br. 3-4, str. 136-137.
6. Hrvatin, Emil (1990), „Kanon“, *Rival*, Rijeka, g. 3, br. 3-4, str. 139-140.
7. Lukežić, Irvin (1992), „Büchner“, *Rival*, Rijeka, g. 5, br. 1, str. 103-106.
8. Patterson, Michael (1992), „Uvod u Lenza“, *Rival*, Rijeka, g. 5, 1, str. 106-108.
9. Gašparović, Darko (1992), „Kazalište i povijest (bilješke uz dramaturgiju *Vukova*)“, *Rival*, Rijeka, g. 5, br. 1, str. 135-140.
10. Gavran, Miro (1993), „*Balkanske kurve*“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 65-100.
11. Gavran, Miro (1993), „*Pacijent doktora Freuda*“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 101-122.
12. Nikčević, Sanja (1993), „Fool for Simon! Ili Zašto Broadway toliko voli Neila Simona“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 229-238.
13. Kalogjera, Goran (1993), „Hrvatska scenska umjetnost na daskama makedonskih teatar“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 239-244.
14. Nikčević, Sanja (1993), „Gdje ti je Itaka, Odiseju“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 229-238.
15. Nikčević, Sanja (1993), „Uvod“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 289-290.
16. Nikčević, Sanja (1993), „Njezino veličanstvo dnevna kritika“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 291-315.
17. Gelderman, Carol (1993), „Kritičari i kako su to

- postali", *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 316-321.
18. Novick, Julius (1993), „Kritičarski instinkt“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 325-330.
 19. Kauffman, Stanley (1993), „Kuc-kuc“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 323-333.
 20. Kauffman, Stanley (1993), „Prokletstvo izgladnjele klase“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 335-337.
 21. Weales, Gerald (1993), „Transformacija Sama Shepada“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 339-345.
 22. Shepard, Sam (1993), „Jezik, vizualizacija i unutrašnja biblioteka“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 347-351.
 23. Kishon, Ephraim (1993), „Kako dobiti pozitivnu kritiku“, *Rival*, Rijeka, g. 6, br. 3-4, str. 353-355.
 24. Laginja, Dalibor (1994), „Protivnik sam, stila, pokušavam djelovati različito“, *Rival*, Rijeka, g. 7, br. 1-2, str. 75-82.
 25. Ivanković, Hrvoje (1994), „Ljeto hrvatskih dramskih heroína – O dramskom programu predstojećeg 45. Dubrovačkog ljetnog festivala“, *Rival*, Rijeka, g. 7, br. 1-2, str. 83-85.
 26. Foretić, Dalibor (1994), „Prema siromašnom glumačkom kazalištu – Pokušaj određenja novog vala malih scena na riječkom primjeru“, *Rival*, Rijeka, g. 7, br. 1-2, str. 86-99.
 27. Gašparović, Tajana (1994), „Da li ostaviti Glembajevu u intimnim svjetovima literature?“, *Rival*, Rijeka, g. 7, br. 1-2, str. 100-105.
 28. Nikčević, Sanja (1994), „Prikazanja danas ili zašto se u Hrvatskoj na kraju dvadesetog stoljeća igra kazališna forma iz srednjeg vijeka?“, *Rival*, Rijeka, g. 7, br. 1-2, str. 106-124.
 29. Mišković, Siniša (1994), „Eugene Ionesco (1912 – 1994)“, *Rival*, Rijeka, g. 7, br. 1-2, str. 165.
 30. Vučemil, Kristina (1994, 1995), „Intervju, Magdalena Lupi: *Kazalište prvo diže zavjesu nad budućnošću*“, *Rival*, Rijeka, g. 7-8, br. 3-4, br. 1-2, str. 181-187.
 31. Gašparović, Tajana (1994, 1995), „Mali princ + pjesnik + junak + ubojica“, *Rival*, Rijeka, g. 7-8, br. 3-4, 1-2, str. 188-191.
 32. Goršić, Niko (1994, 1995), „Svemu je kriv Aristotel ili nekomični fragmenti o slovenskom smijehu“, *Rival*, Rijeka, g. 7-8, br. 3-4, br. 1-2, str. 192-195.
 33. Škrinjar, Sunčana (1996), „Govornik“, *Rival*, Rijeka, g. 9, br. 1, str. 191-201.
 34. Cuculić, Srećko (1996), „Antigona više ne stanuje ovdje“, *Rival*, Rijeka, g. 9, br. 1, str. 203-221.
 35. Cuculić, Srećko (1996), „Dioničko društvo *Veliki val u fazi pretvorbe*“, *Rival*, Rijeka, g. 9, br. 2, str. 45-88.
 36. Zubčević, Nino (1996), „Jean Vilar. Povodom dvadesetpetogodišnjice smrti jednog od najvećih redatelja u povijesti kazališne umjetnosti“, *Rival*, Rijeka, g. 9, br. 2, str. 208-217.
 37. Zubčević, Nino (1996), „Craigova vizija glumca“, *Rival*, Rijeka, g. 9, br. 2, str. 227-323.
 38. Heine, Ervin (1996), „Fatalni susret“, *Rival*, Rijeka, g. 9, br. 4, str. 3-16.
 39. Heine, Ervin (1997), „Brakolog“, *Rival*, Rijeka, g. 10, br. 1-2, str. 34-45.
 40. Heine, Ervin (1997), „Stvaranje svijeta“, *Rival*, Rijeka, g. 10, br. 1-2, str. 46-52.
 41. Zubčević, Nino (1997), „Avangarda Johna Cagea“, *Rival*, Rijeka, g. 10, br. 3-4, str. 276-286.
 42. Posarić, Siniša (1998), „Kuća usnulih srdaca“, *Rival*, Rijeka, g. 11, br. 1-2, str. 36-52.
 43. Peternai, Kristina (1998), „Književno-kazališni sraz“, *Rival*, Rijeka, g. 11, br. 1-2, str. 246-250.
 44. Cerovac, Branko (1998), „Hodač hommage à Janko Polić Kamov“, *Rival*, Rijeka, g. 11, br. 1-2, str. 263-266.
 45. Rogin, Josip (1998), „Zagrebački zombi“, *Rival*, Rijeka, g. 11, br. 3-4, str. 36-44.
 46. Posarić, Siniša (1999), „Sretan Božić“, *Rival*, Rijeka, g. 12, br. 1-2, str. 15-32.
 47. Urem, Mladen (1999), „Literatura o Janku Poliću Kamovu (1995. – 2000.)“, *Rival*, Rijeka, g. 12, br. 3-4, str. 295-310.
 48. Tutek, Nikola (2000), „Treća priča - o strašnom tužnom čovjeku i vodokotliću“, *Rival*, Rijeka, g. 13, br. 1-2, str. 39-47.
 49. Milenić, Žarko (2000), „Propast zlatnog grada“, *Rival*, Rijeka, g. 13, br. 1-2, str. 155-156.

Književna Rijeka

1. Grubišić, Vinko (1996), „Riječ-dvije o dramama znanstvene fikcije“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 1, br. 1, str. 78-80.
2. Kliment, Željko (1996), „Troglavi zmaj“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 1, br. 1, str. 82-83.

3. Bakmaz, Ivan (1996), „Susret s dušom“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 1, br. 4, str. 2-19.
4. Šehović, Feđa (1996), „Zadah jednobojna cvijeca“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 1, br. 4, str. 21-40.
5. Bilosnić, Tomislav Marijan (1996), „Strah od straha“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 1, br. 4, str. 41-45.
6. Milenić, Žarko (1996), „To je propast tvoja“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 1, br. 4, str. 47-62.
7. Milković, Franko (1996), „Mjesečnica“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 1, br. 4, str. 63-79.
8. Gašparović, Darko (1997), „Hrvatsko narodno kazalište Ivana p. Zajca, Rijeka od obnove 1991. do danas“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 2, br. 2, str. 65-67.
9. Arambašin, Tatjana (1998), „Diližansa“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 3, br. 2, str. 23-29.
10. Leiber, Fritz (1998), „Mehanička zaručnica“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 3, br. 3-4, str. 22-30.
11. Grubišić, Vinko (1998), „Drama Sarajevo Gorana Stefanovskog“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 3, br. 5, str. 22-30.
12. Čabrajec, Miroslav (1999), „Acorord na Liburnijski način – praižvedba komedije Šete bandijere Zorana Kompanjeta; redatelj-gost: Francesco Macedonio; 27. IX 1975“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 4, br. 9-10, str. 25-26.
13. Gašparović, Darko (1999), „Tradicija i modernitet u komediji Šete bandijere“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 4, br. 9-10, str. 27-28.
14. Macedonio, Francesco (1999), „Junak u gaćama“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 4, br. 9-10, str. 28-29.
15. Milić, Gordana (1999), „Razgovor s Francescom Macedonijom“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 4, br. 9-10, str. 29-30.
16. Kinel, Mario (1999), „Prigušeni smijeh“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 4, br. 9-10, str. 30-31.
17. Damiani, Alessandro (1999), „L'indulgente ironisa di Zoran Kompanjet“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 4, br. 9-10, str. 31.
18. Frndić, Nasko (1999), „Duhovita komedija ljubavi“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 4, br. 9-10, str. 34.
19. Kompanjet, Zoran (1999), „Šete bandijere - odlomci“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 4, br. 9-10, str. 57-60.
20. Posarić, Siniša (2000), „Plavi salon“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 5, br. 3-5, str. 15-16.
21. Milenić, Žarko (2000), „Erotična nit: Siniša Posarić: *Eros u Offu*. Naklada autorova“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 5, br. 3-5, str. 59-60.
22. Budak, Pero (2000), „Slom“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 5, br. 6-9, str. 2-32.
23. Damiani, Alessandro (2000), „Obiteljski album“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 5, br. 6-9, str. 33-50.
24. Barbir Barba, Hrvoje (2000), „Zapadni zatvor“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 5, br. 6-9, str. 51-75.
25. Mrożek, Sławomir, (2000), „Udovice“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 5, br. 6-9, str. 76-92.
26. Polić Kamov, Janko (2000), „Analecta kamoviana“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 5, br. 10-12, str. 1-7.
27. Gjerek, Anica; Gjerek Lovreković, Maja (2000), „Bijeli dimnjačar“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 5, br. 10-12, str. 54-60.

Lucija Ljubić

Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Suvremena hrvatska drama i kazalište u časopisnoj periodici devedesetih

UDK 070.488(497.5)+792

Sažetak: Devedesetih godina 20. stoljeća izlazilo je više časopisa koji su tematizirali suvremenu hrvatsku dramu i kazalište. Rad donosi pregled časopisa, književnih i kazališnih, nastojeći usporediti njihova usmjerenja i istaknuti njihove posebnosti. Teza o strukturi znanstvenih revolucija Thomasa Kuhna ukazuje da su časopisi pokretani iz zajedničkog osjećaja krize, a nju su pojedina uredništva različito doživljavala i na nju različito odgovarala. Devedesete su godine stoga obilježene pokretanjem, zamiranjem, novim pokretanjem i supostavljanjem časopisa.

Ključne riječi: suvremena hrvatska drama; suvremeno hrvatsko kazalište; časopisi; devedesete; kriza

Contemporary Croatian playwriting and theatre in 1990s journals

Abstract: During the 1990s several Croatian journals introduced the subject of contemporary Croatian playwriting and theatre. The paper offers an overview of the journals, both literary and theatre, comparing their editorial strategies and characteristics. The thesis presented by Thomas Kuhn in *The Structure of Scientific Revolutions* supports the idea that the journals were initiated due to the mutual sense of crisis, but different editorial boards interpreted the crises and reacted to it in different ways. The 1990s were therefore marked by introducing, ending, and re-introducing of new journals and by their coexistence.

Keywords: contemporary Croatian playwriting; contemporary Croatian theatre; journals; 1990s; crisis

► Časopis je, kako ga određuje Hrvatska opća enciklopedija, „vrsta serijske publikacije koja izlazi u redovitim razmacima, kraćim od godine, a dužim od petnaest dana. Pokreće se s namjerom da izlazi trajno. Pojedine sveščice (brojeve) obično karakterizira različitost sadržaja i suradnika, a istovjetnost naslova i formata.“ (D. Brozović, 2000: 653) Ugrubo, časopisi se devedesetih godina 20. stoljeća mogu podijeliti na one koji objavljuju dramske tekstove i one koji objavljuju i dramske tekstove i teatrološke članke. Nadalje, časopise je moguće razvrstati na književne i kazališne, a dramska su djela i teatrološki članci objavljivani i u jednima i u drugima. Osim toga, mogli bismo razvrstati periodiku na znanstvenu i stručnu.¹ Moguće je istražiti i što je objavljivano u časopisima kojima su nakladnici pojedina kazališta i strukovne udruge. Za ovu prigodu neka predmet istraživanja budu drame i radovi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu, započevši s godinom 1990., koji su objavljivani u hrvatskim književnim i kazališnim časopisima što su izlazili devedesetih godina.

Istražujući kazališne listove i časopise iz razdoblja 1909. – 1941., Vesna Cvjetković Kurelec (V. Cvjetković Kurelec, 1982: 352) istaknula je kao dvije temeljne razine tih publikacija „propagandnu“, koja nastoji privući gledatelje i pridonijeti stvaranju kazališne svijesti, te „estetsko-dramaturšku“, koja je i vrelo za rekonstrukciju povijesti kazališta. Uz iznimke nekih drugih časopisa, poput *Glume* ili onih koji su izlazili u drugoj polovini 20. stoljeća, kao što je Lykosov *Teatar* pedesetih godina te po jedan broj *Scene* i *Mima*, *Prolog* je izlazio dvadeset i pet godina, sve do 1993., ušavši u red malobrojnih kazališnih časopisa „koji nisu glasila nekog kazališta ili neke strukovne udruge“ (B. Senker, 2014: 7), što je polazište i za ovu analizu.²

U drugoj polovini 20. stoljeća bilo je više časopisa kojima su kazališne kuće nastojale privući i informirati gledatelje o svojim djelatnostima, no najveći se preokret dogodio 1968. osnivanjem časopisa *Prolog*, zagrebačkoga kazališnog časopisa.³ U uvodniku prvog broja stoji da *Prolog* „želi fundirati, na konkretnim

1 Budući da u Hrvatskoj devedesetih nije postojao znanstveni teatrološki časopis, znanstveni su radovi o drami i kazalištu objavljivani u stručnoj periodici. Taj se običaj zadržao i u sljedećem desetljeću, kad su znanstveni radovi s održanih simpozija pronalazili svoje mjesto najprije u književnim, a potom i u kazališnim časopisima.

2 U analizu stoga ne ulaze primjerice časopis *Kazalište* u nakladništvu varaždinskoga Hrvatskog narodnog kazališta koji je izašao u pet brojeva od sezone 1993./1994. do sezone 1995./1996. U razdoblju 1965. – 1981. časopis *Kazalište* kao „informativni list“ izlazio je i u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu, *Gesta* u varaždinskom kazalištu, a tradiciju izlaženja kućnoga časopisa imalo je i splitsko Hrvatsko narodno kazalište.

3 Glavni je urednik bio Ante Rumora, a članovi uredništva Darko Gašparović, Drago Kekanović, Miro Međimorec, Vladimir Roksandić i Slobodan Šnajder. U redakcijskom su savjetu bili Tomislav Slavica iz Splita i Ljubomir Stanojević iz Osijeka te Tomislav Durbešić, Ivo Hergešić, Tomislav Kurelec, Zlatko Markus, Ivan Raos, Fabijan Šovagović, A. Rumora, Ivica Kunčević i Nikola Bonacci.

primjerima primijeniti i analizirati i potom dosljedno, pa ako bude trebalo i oštro i polemički, zastupati i braniti svoje vlastito i samovlasno stanovište u okvirima sadašnjeg trenutka zagrebačkog i hrvatskog kazališta“ (1968: 4), kao i da se hrvatska dramaturgija „mora otvoriti prema odlučnom i beskompromisnom kritičkom angažmanu u bitnim i presudnim etičkim, socijalnim, političkim, moralnim i egzistencijalnim pitanjima našeg vremena i prostora“ (1968: 4). *Prolog* se tako predstavio kao kazališni časopis koji u svojim razmatranjima namjera uzeti u obzir i pitanja kulturne politike i kulture u najširem smislu riječi. Vidljivo je to već u organiziranju prvoga okrugloga stola koji se, kao što je i u uvodniku već naznačeno, bavi pitanjem suvremene hrvatske drame, ali promatra je u kontekstu okolnosti koje vladaju u kulturi, a objavljen je pod naslovom „Kazalište samo dijeli kritičnu sudbinu naše kulture u ovom času“. Sudeći prema otisnutom tekstu, više je puta istaknuto da kazalište nije izuzeto iz sudbine aktualnog kulturnog života, da se teatar mora nametnuti društvu te da je kriza kazališta i „kriza našeg društva“, jednako kao što je „problem domaće drame politički problem“ (D. Radojević, 1968: 24).⁴

Znatno jasnije nego njihovi prethodnici iz prve polovine 20. stoljeća, prologovci su, među ostalim, naglasili da je povezanost kazališta i društva tješnja i kompleksnija te da zahtijeva novi pristup, sažet možda ponajbolje u uvodno proklamiranoj i društvenoj i umjetničkoj kritičnosti – s naglaskom na kritičnost koja podrazumijeva spontano odbijanje aktualne situacije u hrvatskom glumištu, ali ne podrazumijeva podudaranje u estetskim opredjeljenjima. Ne ulazeći detaljnije u profil *Prologa*, neizostavno valja naglasiti da je, bez obzira na vehemenciju svojih prvih brojeva, promjenu naziva u novim desetljećima, pa i utrnuće, upravo taj časopis doživio i hrvatske kazališne devedesete godine ali i ponudio modele opstanka nekim novijim časopisima. Nadalje, šezdesete su godine, u skladu s promjenom kulturne paradigme i prijelazom iz moderne u postmodernu kulturu, obilježene velikim promjenama, otporima i prosvjedima koji su zahvatili Europu i svijet toga vremena, a svoj su odjek pronašle i u devedesetima.

U spomenutom razgovoru u prvom broju *Prologa*, a tako se nastavilo i u nekoliko sljedećih brojeva, kao ključna riječ istaknula se kriza – kriza u kazalištu potaknuta duhovnim, organizacijskim i materijalnim razlozima, pri čemu se više sugovornika složilo da hrvatskom kazalištu toga vremena nedostaje gledatelja i odgovarajućih suvremenih dramskih tekstova. Stoga je već prvi broj *Prologa* započeo objavljivati nove drame, *Duh na tržištu* Mate Raosa i *Minigolf* Slobodana Šnajdera. Već u drugom broju časopisa naslov je razgovora „Teatar, kultura – kulturna politika, politika“, što najavljuje način na koji uredništvo namjerava

4 U razgovoru su sudjelovali Ivan Bakmaz, Tomislav Durbešić, Branko Hećimović, Pero Kvrgić, Tomislav Kurelec, Srećko Lipovčan, Ranko Marinković, Zlatko Markus, Georgij Paro, Dino Radojević, Fabijan Šovagović i Vjeran Zuppa.

propitivati odabrane teme, a sličan signal šalje i u trećem broju promijenjen podnaslov koji *Prolog* određuje kao „časopis za kazališna i ostala pitanja kulture“. U decentraliziranoj slici hrvatskoga glumišta krajem šezdesetih godina *Prolog* je bio časopis koji je nudio prostor za objavljivanje drama, ali i nukao na kritičnost stvarajući „platformu za kritičko djelovanje na teatar i društvenu zbilju podjednako“ (A. Lederer, 2018: 228).

Pojam krize o kojemu govore prologovci 1968. može se povezati i s knjigom *Struktura znanstvenih revolucija* Thomasa Kuhna iz 1962. u kojoj autor ističe upravo krizu kao pretparadigmatičko stanje. Uspostavivši tezu o generalnoj paradigmi ili paradigmi I kao generalnom sustavu uvjerenja određene zajednice, disciplinarnoj matrici ili paradigmi II kao specifičnom diskursu pojedine znanstvene zajednice i paradigmi III kao konkretnoj zagonetki koju ta zajednica rješava, Kuhn je ponudio i slijed promjene paradigmi. Do njega dolazi jer se u „normalnoj znanosti“ počnu pojavljivati anomalije koje dovode do – krize – a kriza do revolucije kojoj slijedi uspostavljanje nove paradigme (Th. Kuhn, 2000). Kuhova teorija o znanstvenim revolucijama svoj je otisak pronašla u dvije faze, najprije na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine 20. stoljeća, na prijelazu iz moderne u postmodernu i ponovno od devedesetih godina nadalje, u promjeni paradigme prema postpostmoderni, globalnom ili virtualnom dobu (D. Oraić Tolić, 2011). Zato se i časopisni odgovor na krizu u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu, kad se suvremenost računala od 1968. ili 1971., protegnuo i na devedesete.

Prolog je tijekom svog izlaza iz 1968. – 1993. godine mijenjao i ime postavši *Novi Prolog*, „revija za dramsku umjetnost“ i *Prolog/teorija/tekstovi*, da bi od trobroja 19-20-21 1990. godine postao ponovno *Prolog*, „časopis za kazališnu umjetnost“ Nakladnog zavoda Matice hrvatske. Prije toga *Novi Prolog* okupljao je veći broj članova uredništva, osoba koje su se već afirmirale na području kazališne umjetnosti i teatrologije. Nakon što je Igor Mrduljaš uredio tri prva broja *Novoga Prologa*, glavna je urednica sve do devedesetih ostala Mani Gotovac, a u uredništvu su osim nje bili Nikola Batušić, Hrvoje Hribar, Vlado Krušić, Anđelko Novak, Vladimir Stojšavljević, Boris Senker i Andrea Zlatar, dok su u savjetu časopisa bili još Jelena Hekman, Dubravko Horvatić, Anka Janković, Branimir Donat, Neva Rošić i Krešimir Zidarić.⁵ S novim starim imenom 1990. došlo je i novo uredništvo: Ivica Buljan, Zvonimir Mrkonjić, Mira Muhoberac i Petar Selem, dok je savjet ostao nepromijenjen. U odnosu na svoje početke krajem šezdesetih, *Prolog* je i devedesetih ispunjen interesom za suvremenu dramu i kazalište u najširem smislu, ne samo u nacionalnim okvirima, a nekoliko je tekstova objavljeno i dvojezično. *Prolog* se devedesetih ne odriče ni tema koje se bave kulturom i društvom. Tako je primjerice 1990., umjesto uvodnog komentara, objavljen opsežan intervju s Vladom Gotovcem, a potreba za sintezom suvremenosti

5 Usp. *Novi Prolog*, g. 5 (22), br. 17-18, proljeće/ljeto 1990. Iscrpno o tome u: Z. Hercegovac, 2014.

vidljiva je u tekstu Zvonimira Mrkonjića o hrvatskom drami 1945.-1990. U *Prologovim* prilogima iz devedesetih propituju se žanrovi groteske i farse, značenje postmoderne, ali se zahvaća i u pitanja kazališnog zakona i donosi se veći broj kazališnih kritika ne samo o dramskom nego i o opernom kazalištu, jednako kao i o performansima, na kraju uz prikaze novih teatroloških knjiga. Broj 22 1991. posvećen je novim dramskim tekstovima dramatičara različitih naraštaja - Ivana Supeka, Ivana Bakmaza, Mire Gavrana i Pave Marinkovića. Trobroj 1992. posvećen je Dubrovniku i Osijeku i ratnom stradanju njihovih kazališta, a u tematskom bloku piše se o operi, donosi se prijedlog za gradnju nove kazališne zgrade, da bi posljednji objavljeni četverbroj 1993. započeo uvodnikom M. Gotovac „Kako u ovim vremenima pisati dramu“ najavljujući na sljedećim stranicama nekoliko novih drama, najnovija djela Slobodana Novaka, Luka Paljetka, Dražena Katunarića i Pave Marinkovića, u kojima se rat tematizira kao „udaljena, mukla prisutnost zla“ ili „glas iz drugog ili trećeg plana“ (M. Gotovac, 1993: 5). Nesumnjivo, *Prolog* je bio i stvarni prolog časopisnoj periodici devedesetih.

Devedesete su godine u Hrvatskoj započele osnutkom nove scene Suvremena hrvatska drama u zagrebačkom Teatru &TD koju je pokrenuo Miro Gavran, a uoči pokretanja u javnom se diskursu ponovno pojavila kriza, jedna od riječi svojstvenih različitim područjima hrvatskoga društva i u osamdesetim godinama. Miro Gavran ovako je to formulirao: „Dramski fond suvremene hrvatske literature sveo se na smiješno malu brojku, i u usporedbi sa stanjem između dva rata, više je nego skroman. Kvalitetan dramski tekst na hrvatskom jeziku postao je rijetka pojava, a istodobno to malo što imamo, nismo dovoljno afirmirali niti kod kuće niti u inozemstvu. Zato nam se što hitnijim čini pokretanje ‚Suvremene hrvatske drame‘.“ (M. Gavran, 1991: 7) Nalik vehementnosti uvodne riječi iz prvog broja *Prologa*, Gavran je naglasio: „Sazrelo je vrijeme da najmlađoj generaciji, kojoj je tolika toga uskraćeno, ne uskraćujemo pravo na svoj generacijski teatar.“ (M. Gavran, 1991: 7) Manjak dramskih tekstova nastojao se potaknuti i boljim produkcijskim uvjetima koji će omogućiti da suvremene drame budu što prije izvedene. Iako je pohvalio pozornost koju tiskanjem dramskih djela kazališni časopisi posvećuju mladim dramatičarima, Nikola Batušić posebno je istaknuo da „jedino pozornica može potvrditi vrijednosti dramskog teksta“, a „samo znajući da postoji mjesto za mogućnost njene afirmacije, hrvatska drama može postati novi čimbenik u slici nacionalne kulture“ (N. Batušić, 1991: 14).

Prostor za afirmaciju dramskog teksta Gavran je vidio i u književnom časopisu. Na tragu navedenih nastojanja Gavran je bio i glavni urednik časopisa *Plima*, uz članove uredništva Silviju Šesto, Suzanu Jukić i Mislava Brumeca, kad je 1993. započelo objavljivanje dramskih i proznih djela mahom mladih i neafirmiranih pisaca kojima je djela tek valjalo izvesti. *Plima* je izlazila do 2000. godine i objavljeno je 19 brojeva, a brojem objavljenih drama taj časopis dominira

nad ostalima i jedini je takve vrste u devedesetima, ali i prije i poslije tog desetljeća. Pet je dramskih tekstova studenata dramaturgije sa zagrebačke Akademije dramske umjetnosti objavljeno 1998. u 10. broju časopisa *T&T (Teatar & teorija)*, no ta se praksa nije nastavila. Osim u ugaslom *Prologu*, dramske su tekstove devedesetih godina objavljivali i književni časopisi kao što su *Quorum* s desetak naslova, *Forum* i *Mogućnosti* s po dvadesetak, a *Republika* s desetak naslova afirmiranih dramatičara srednjeg naraštaja. Nekoliko je dramskih djela objavljeno u Matičinu *Kolu*, časopisu *Dubrovnik*, riječkom *Rivalu*, *Književnoj Rijeci*, osječkoj *Književnoj reviji* i zadarskom *Glasju*.

Budući da mu je nakladnik strukovna udruga, pa zbog toga nije obuhvaćen iscrpnijom analizom u ovom radu, valja napomenuti da je u ratnim godinama, kao nastavak *Biltena Društva dramskih umjetnika Hrvatske*, 1992. pokrenuto *Glasilo Hrvatskog društva dramskih umjetnika* kao jedini časopis vezan uz hrvatsko kazalište koji je izlazio do 1998. godine, a pripremali su ga i uređivali Marijan Radmić i Katarina Bahunek. Na tridesetak stranica, objavljujući kraće članke i obavijesti, *Glasilo* je devedesetih nastojalo pratiti kazališnu aktivnost te informirati članove o djelatnosti Društva i o temama najšire vezanim uz hrvatsko kazalište. Nakon što je *Prolog* prestao izlaziti, zavlada je i ratna zbilja koja je znatno otežala ili onemogućila redovitu kazališnu produkciju, a kazališne su teme svoje utočište pronalazile povremeno u književnim časopisima. U Domovinskom ratu pisalo se o oštećenjima kazališnih zgrada i raspravljalo se o važnosti da se kazališna produkcija održi i tako bude znak otpora agresiji. Tako je osječka *Književna revija* na svojim stranicama 1994. objavila temat *Rat/Hrvatska/kazalište*, a u drugoj polovini devedesetih časopisna je scena posvećena suvremenoj hrvatskoj drami živnula, najprije u drugom broju *Kola* 1997., kad je objavljen opsežan tematski blok posvećen suvremenoj drami i kad se pokazalo da je stvoren korpus dramskih tekstova i kazališnih predstava koje tek valja analizirati i protumačiti. Iako nije u središtu ovog istraživanja, svakako valja napomenuti da je časopisna kazališna kritika – a ona podrazumijeva i višemjesečnu odgodu kritičarske prosudbe – tijekom devedesetih objavljivana i na stranicama književnih časopisa.

Osnutkom Hrvatskog centra ITI ojačalo je nastojanje da hrvatska drama bude vidljivija na međunarodnoj sceni, da se prevode i izvode djela suvremenih hrvatskih pisaca, ali i da inozemni kazališni umjetnici, ravnatelji, selektori, kritičari i teatrolozi steknu uvid u hrvatsku kazališnu produkciju te da se potaknu uprizorenja hrvatske drame u inozemstvu. Briga za suvremenu hrvatsku dramu očitovala se pokretanjem *Biltena Hrvatskog centra ITI* 1994. godine kao vodiča kroz hrvatsku dramu i kazalište, koji bi, kako u prvoj rečenici proslova stoji, bio znak „kontinuirane i obostrane razmjene informacija hrvatskog kazališta sa svijetom“ (S. Nikčević, Z. Kiselj, 1994: 5). U prvom broju predstavljeno je dvadeset i pet suvremenih pisaca različitih naraštaja i njihovih djela, objavljen je sažeti

pregled povijesti hrvatskoga kazališta Nikole Batušića i kratak članak o prijevodima Vladimira Habuneka autorice Sanje Nikčević. ITI-jev godišnjak do kraja je desetljeća nastavio izlaziti i na hrvatskom i na engleskom jeziku, a svake je godine objavljen jedan ili više članaka vezanih uz suvremenu hrvatsku dramu i kazalište iz pera uglednih teatrologa, čime se Hrvatski centar ITI ističe kao neformalna prethodnica razvoju časopisne produkcije posvećene drami, kazalištu i izvedbenim umjetnostima u najširem smislu.

Četiri je godine, 1995.–1998., u ukupno deset brojeva izlazio časopis *T&T* ili *Teatar & teorija* u sunakladništvu Akademije dramske umjetnosti i Centra za dramsku umjetnost, glavni mu je urednik bio Vjeran Zuppa, a u uredništvu su još bili Nikola Batušić, Vladan Švacov, Martina Aničić, Zlatko Bourek i Sergej Pristaš. Primarno se baveći kazalištem i kazališnom teorijom, objavljujući kazališnu kritiku, recenzije aktualnih knjiga i pregled kazališnih sezona, taj je časopis u svom desetom broju donio, u izboru Nedjeljka Fabrija, pet dramskih tekstova studenata svih godina Odsjeka za dramaturgiju – Tomislava Zajeca, Pavlice Bajsčić, Tene Štivičić, Ivane Sajko i Mislava Brumeca.⁶ Nastavivši se kao izvanredno izdanje na *T&T*, 1996. godine objavljen je prvi broj *Frakcije* u nakladništvu Akademije dramske umjetnosti i Centra za dramsku umjetnost kojemu je glavni urednik bio Vjeran Zuppa, a u prvom uredništvu bili su Nikola Batušić, Vladan Švacov, Martina Aničić, Zlatko Bourek i Goran Sergej Pristaš.

Odvojivši se od *Teatra & teorije*, *Frakcija* je postala „magazin za izvedbene umjetnosti“ a poslije i „časopis za izvedbene umjetnosti“. U uvodniku se prvoga broja ističe važnost izvaninstitucionalnog kazališta jer: „Teatar koji želi sama sebe izgraditi bježi iz prostora očekivanja i ulazi u prostore neiskušanog, virtualnog i drukčijeg“, „Svaka nova institucija balast je novom teatru“, a „Svaki novi teatar nova je frakcija.“ U dvobroju 6-7 (1997: 36) u napomeni uredništva objavljeno je da je *Frakcija* „manifestativno istupila iz okvira praćenja cjelokupne hrvatske kazališne scene i posvetila se proučavanju onih projekata, teorija, umijeća i vještina koje proširuju ili redefiniraju područje izvedbenih (pa i drugih) umjetnosti, što je dovelo do svjesnog zanemarivanja velikog dijela hrvatske dramske produkcije“, a potonje „relevantno obavlja časopis *T&T*“. Usredotočivši se na kazališnu izvedbu i mogućnosti koje ona iskušava i u Hrvatskoj i inozemstvu, *Frakcija* je, i na engleskom jeziku, nastavila objavljivati i kazališne kritike, odjeke s međunarodnih domaćih i inozemnih kazališnih festivala otvoriivši svoje stranice propitivanju suvremene teorije izvedbenih umjetnosti, ali i raspravama o pojedinim novim hrvatskim predstavama.

Kazališnim su se temama povremeno bavili časopisi širih profila, poput „ilustriranog časopisa za umjetnost i kulturu“ *15 dana* (od 1957.) ili „časopisa za književnost i sva društvena pitanja“ *Gordogan* (od 1979. do 2018.), no *Frakcija* je – s

6 Primjerice u broju 9 objavljeni su studentski scenariji.

obzirom na izvedbene umjetnosti - obilježila drugu polovinu devedesetih dovodeći u središte pitanja (izvan)institucionalna kazališta, teoriju izvedbenih umjetnosti i aktualno stanje u društvu, kulturi i politici devedesetih. Likovno intrigantno opremljena i sadržajno bogata, nastojeći održati dinamiku čestog izlaženja, *Frakcija* je ponudila nove pristupe izvedbenim umjetnostima. Poput svojih prethodnika, i *Frakcija* je nastojala odgovoriti na krizu koju je vidjela u suvremenom hrvatskom kazalištu, velikim dijelom i zbog nepostojanja političkog teatra, što je u jednom članku procijenjeno kao posljedica autocenzure i ignoriranja zbilje, pa „radikalan pristup pozornici ne postoji ni u formi, a ni tematski“ (I. Sajko, 1997: 47). Po tome se *Frakcija* devedesetih razlikovala od svojih prethodnika, a autori članaka očitovali su se i o umjetničkim i o političkim uvjerenjima iz kojih je proizašla i koncepcija časopisa. *Frakcija* je devedesetih provela dvije ankete na odabranom uzorku domaće kazališne javnosti: što je *in* a što *out* 1996. (u br. 3), odnosno po čemu pamtiti a po čemu zaboraviti 1998. (br. 10-11, 1999.) iskazujući spremnost da se progovori o aktualnom kazališnom životu i kulturi. U anketama su ispitanici davali prednost primjerice nezavisnim produkcijama Matka Raguža i Teatra Exit, glumačkom kazalištu, Eurokazu i Tjednu suvremenog plesa (A. Juniku, 2020). Nekadašnji suradnici *Novoga Prologa* nastavili su objavljivati u *Frakciji* usredotočivši se na umjetnost performansa i suvremeni ples, hibridne kombinacije kazališta, plesa i performansa te na nove oblike izvedbe koji povezuju kazalište s likovnim, medijskim, računalnim, glazbenim i konceptualnim umjetnostima, a dramsko kazalište u *Frakciji* „preostaje kao samo jedna od predstavljачkih formi pomaknuta s polazišta prema margini razgranatog i pluralnog sustava izvedbenih umjetnosti“ (M. Blažević, 2012: 157). *Frakcija* je pridonijela i afirmaciji terminologije vezane uz novo kazalište, a stvorila je i širok krug suradnika koji su objavljivali svoje radove u časopisu. Iako se u većini brojeva devedesetih nalazi dio priloga objavljenih i na hrvatskom i na engleskom jeziku, do kraja 1999. i broja 15, tri su cijela broja objavljena isključivo na engleskom, što ukazuje na potrebu da hrvatsko novo kazalište bude vidljivo u međunarodnim okvirima, ali i na želju da u tematske rasprave uključi i inozemne stručnjake.

Novi signali oživljavanja kazališne časopisne periodike u devedesetima bila su prva i jedina četiri broja *Glumišta* iz 1998. i 1999. godine. Nakladnik je časopisa bio AGM, kao i u vrijeme *Plime*, glavni je urednik bio Borislav Vujčić, a u uredništvu su još bili Marin Carić, Miro Gavran, Pavo Marinković, Sanja Nikčević i Željka Turčinović. Četiri broja *Glumišta*, objavljena u dva sveska, svoje su ishodište - sudeći prema Vujčićevu uvodniku - potražili u glumcu, želeći biti „zrcalo zbilje glumišta *ovdje* i *sada*“ (B. Vujčić, 1998: 5), nastavivši se koncepcijom - no ovaj put u znatno većem opsegu tekstova i rubrika - na *Glasilu Hrvatskoga društva dramskih umjetnika*. Sastavljen od opsežnih kritika odabranih kazališnih predstava, intervjua s istaknutim kazališnim djelatnicima, objavljivanjem

hrvatskih i stranih novih dramskih tekstova, eseja i osvrtâ na nove knjige te pokretanjem tematskih blokova, taj je časopis sadržajem i područjem interesa bio najbliži ugaslom *Prologu*. U prvom je broju objavljen i opsežan članak o Nagradi hrvatskog glumišta, s popisom dobitnika Nagrade, kao i repertoarni popis predstava izvedenih u tromjesečnom razdoblju u hrvatskim kazalištima. Uredništvo *Glumišta* osmislilo je i dva tematska bloka – o hrvatskim televizijskim serijama i o potrebi pokretanja hrvatske kazališne enciklopedije – kojima je pokazalo spremnost uključiti se u rasprave o pitanjima koje se tiču suvremene hrvatske kulture. U pregledu novih izdanja nisu propušteni prikazi novih brojeva *Frakcije*, *Teatra & teorije* i *Luke*, kao ni novih teatroloških izdanja. Sklonost promjeni paradigme i inovativnom pristupu na formalnoj se razini, slično kao i u *Frakciji*, zrcalilo i u inovativnom, kadšto čitateljima i teže prohodnom grafičkom prijelomu. Potreba da se odgovori na aktualni trenutak vidljiva je primjerice i u opsežnom intervjuu s Božidarom Viočićem, objavljenom u dva nastavka. Naglasivši da hrvatsko kazalište od kraja šezdesetih godina proživljava različite vrste krize (financijsku, estetsku, teorijsku...), Viočić je istaknuo da je suvremeno hrvatsko kazalište otklizalo „ispod razine krize“. Kao i u *Frakciji*, i u *Glumištu* su sugovornici intervjua i rasprava bili primjerice i Matko Raguž i Rene Medvešek, koji su se devedesetih godina istaknuli svojim umjetničkim pristupom zadobivajući pohvale zbog predstava koje je kazališna javnost doživljavala drukčijima i zanimljivijima. Kao važan se prinos hrvatskoj kazališnoj javnosti ističe nastojanje uredništva *Glumišta* u objavljivanju suvremenih dramskih tekstova koji su skrenuli pozornost i na domaće i na inozemne dramske autore.

Od broja 5-6 počelo je izlaziti *Hrvatsko glumište* u nakladništvu Hrvatskog društva dramskih umjetnika, a riječ je o časopisu koji je izrastao na temelju spomenutoga strukovnog *Glasila Hrvatskog društva dramskih umjetnika*, jednog broja Šovagovićeve *Mima* i časopisa *Glumište* posvećujući posebnu pozornost glumačkim portretima i aktivnostima Društva. Glavni je urednik bio Borislav Vujčić, a u uredništvu su još bili Radovan Marčić i Zlatko Vitez. U nepotpisanom uredničkom „Proslavu“ toga broja stoji da je ugaslo *Glumište* bilo koncipirano „kao zrcalo i prizma naše kazališne zbilje“, ali „objavljeni brojevi nisu dospjeli do kazališne publike“ (1999: 1). Unatoč tome, dva su sveska *Glumišta* svoj nastavak, uz veće modifikacije i nadgradnju, pronašla 2000. pokretanjem časopisa *Kazalište* u nakladništvu AGM-a i to je vrijeme kad se uspostavila nova paradigma „časopisa za kazališnu umjetnost“ koji je za sada jedini i u cijelosti dostupan na Portalu znanstvenih i stručnih časopisa Hrčak. Osim njega, na internetu je moguće pregledavati i *Frakciju* posredovanjem digitalne arhive na mrežnoj stranici tog časopisa.

U skladu s promjenom paradigme započetom krajem šezdesetih godina, kazališni su časopisi devedesetih reprezentirali suvremenu hrvatsku dramu i kazalište bez povlastice na vremenski odmak i bili su prisiljeni reagirati na

viševrstu krizu: osim one ratne, koja je podrazumijevala egzistencijalnu ugrozu i građana Hrvatske i kazališnih zgrada, suočili su se i s financijskom krizom, koja je otežavala i repertoar i redovito izlaženje časopisa. Okončanjem rata, u drugoj polovini devedesetih propitivani su i stvarani preduvjeti za novu paradigmu koja će promisliti i suvremenu dramu i kazalište u novom desetljeću. Nakon što je u prvoj polovini devedesetih *Prolog* prestao izlaziti, pokretanje nekoliko časopisa i publikacija koje su se bavile suvremenom hrvatskom dramom i kazalištem ukazalo je i na različita estetska opredjeljenja u hrvatskom glumištu. I kazališni život i potencijalna nova uredništva nailazili su na nove obrasce kojima je bilo potrebno osmisliti disciplinarnu matricu i nadići krizu. Kuhnovim riječima, značaj je kriza da „ukazuju na to da je došlo do prigode za izmjenu instrumenata“ (Th. Kuhn, 2002: 87), što je u hrvatskoj časopisnoj periodici devedesetih i učinjeno. U devedesetima je, kao što je to predvidio i *Prologov* okrugli stol, kazalište – a s njim i časopisna periodika devedesetih – podijelilo kritičnu sudbinu hrvatske kulture. Bez obzira na estetsku krizu koja se osjećala posebice u prvoj polovini devedesetih i bez obzira na kadšto oštro suprotstavljena stajališta o funkciji kazališta u hrvatskom društvu, zajedničko je obilježje analiziranih časopisa da im je, unatoč različitim opredjeljenjima, bilo na poseban način stalo da hrvatsko kazalište bude ponajprije živo, dostojno reprezentirano i međunarodno vidljivo. Sudeći prema časopisima koji su se devedesetih godina bavili dramom i kazalištem, njihova su uredništva bila svjesna da Hrvatskoj devedesetih nije bilo dovoljno samo međunarodno političko priznanje nego i međunarodna kulturna prepoznatljivost i suradnja. Prva polovina devedesetih, opterećena stasanjem nove države i posebice ratom, bila je vrijeme u kojemu se i riječ u kazalištu i riječ o kazalištu stižavala pred bukom ponajprije ratnih okolnosti te je obilježena i u *Prologu* nastojanjem da opstanu kazališne zgrade i da se u njima održavaju kazališne predstave. Druga polovina devedesetih vrijeme je oživljavanja i kazališta i kazališnih časopisa, koji su sve više pozornosti pridavali suvremenosti, nukajući i potičući svojim tekstovima kazalištarce na stvaranje, a kazališne kritičare i teatrologe na praćenje njihova rada. Devedesete su bile godine pokretanja i zamiranja, supostavljanja i traženja koncepcije, uspostavljanja paradigme i disciplinarnih matrica. U novom desetljeću i tisućljeću učvrstili su se profili pokrenutih časopisa odgovarajući na mnoga ista i mnoga različita pitanja, ali najčešće na različite načine. ●

LITERATURA

- (1968), „Kazalište samo dijeli kritičnu sudbinu čitave naše kulture u ovom času“, *Prolog*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 21-31.
- (1968), „Zašto istupamo“, *Prolog*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 3-5.
- (1995), *Frakcija*, Zagreb, g. 1, br. 1.
- (1999), „Proslov“, *Hrvatsko glumište*, Zagreb, br. 5-6, str. 1.
- Aničić, Martina, ur. (1991), *Suvremena hrvatska drama. Dokumenti 2. 10. 1990. – 6. 3. 1991.*, knj. 8, Teatar &TD, Zagreb.
- Batušić, Nikola (1991), „Hrvatska pozornica“, *Oko*, Zagreb, 18. listopada 1990. Pretisak u: *Suvremena hrvatska drama. Dokumenti 2. 10. 1990. – 6. 3. 1991.*, knj. 8, ur. Martina Aničić, Teatar &TD, Zagreb, str. 13-15.
- Blažević, Marin (2012), *Izboren poraz. Novo kazalište u hrvatskome glumištu od Gavelle do...*, Disput, Zagreb.
- Brozović, Dalibor, ur. (2000), „Časopis“, *Hrvatska enciklopedija Be-Da*, sv. 2, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 653-657.
- Cvjetković Kurelec, Vesna (1982), „Kazališni listovi i časopisi od 1909. do 1941. u Hrvatskoj“, *Dani Hvarškoga kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*, knj. 9, Književni krug, Split, str. 352-360.
- Gavran, Miro (1991), „Poštovane gospođe, poštovana gospodo!“, u: *Suvremena hrvatska drama. Dokumenti 2. 10. 1990. – 6. 3. 1991.*, knj. 8, ur. Martina Aničić, Teatar &TD, Zagreb, str. 7.
- Gavran, Miro (1993), „Nakon oseke plima“, *Plima*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 3.
- Gotovac, Mani (1993), „Kako u ovim vremenima pisati dramu?“, *Prolog*, Zagreb, g. 8 (25), br. 26-27-28-29, str. 5.
- Hercegovac, Zdenka (2014), *Bibliografija časopisa Prolog*, Disput, Zagreb.
- Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih“, u: *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad i Petar Bagarić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, str. 147-185.
- Kuhn, Thomas S. (2002), *Struktura znanstvenih revolucija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.
- Lederer, Ana (2018), „Dinamično desetljeće novije kazališne povijesti“, u: *Šezdesete u Hrvatskoj – mit i stvarnost*, ur. Vesna Ledić, Adriana Prlić i Miroslava Vučić, Muzej za umjetnost i obrt, Školska knjiga, Zagreb, str. 208-231.
- Nikčević, Sanja; Kiseljak, Zinka (1994), „Proslov“, *Bilten Hrvatskog centra ITI*, Zagreb, str. 5-6.
- Oraić Tolić, Dubravka (2011), *Akademsko pismo*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Sajko, Ivana (1997), „O razlozima šutnje“, *Frakcija*, Zagreb, br. 6-7, str. 46-47.
- Sardar, Ziaouddin (2001), *Thomas Kuhn i ratovi znanosti*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.
- Senker, Boris (1996) [1997], „Promjene u hrvatskome kazalištu nakon 1990.“, *Bilten Hrvatskog centra ITI*, Zagreb, br. 3, str. 7-14.
- Senker, Boris (2014), „Uz 45. obljetnicu izlaska prvog te 20. obljetnicu izlaska posljednjeg broja Prologa“, u: Hercegovac, Zdenka, *Bibliografija časopisa Prolog*, Disput, Zagreb, str. 7-9.
- Vujić, Borislav (1998), „?“, *Glumište*, g. 1, br. 1, Zagreb, str. 5.

Viktorija Franić Tomić

Fakultet hrvatskih studija, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Mislav Brumec

Hrvatska radiotelevizija, Zagreb

Časopis *Plima* i njegov utjecaj na hrvatsku dramsku produkciju i kazalište devedesetih godina 20. stoljeća

UDK 821.163.42-2.09:070.488Gavran, M.

Sažetak: U ovome radu autori će iz teatrološkog rakursa proučiti korpus dramskih tekstova koji je objavljen u književnom časopisu *Plima* u razdoblju 1993. – 2000. godine. S obzirom na činjenicu da je glavni urednik toga časopisa do 1996. bio Miro Gavran, koji je istovremeno bio ravnateljem i dramaturgom Teatra &TD te 1990. pokretačem scene Suvremena hrvatska drama, nastojat ćemo istaknuti njegov doprinos u formiranju ondašnje dramske i kazališne scene. Pritom ćemo interpretirati korpus drama tiskanih u *Plimi*, objavljenih u ratnom periodu Gavranova uredništva, koji će pokazati da su plimaši u jednom rukavcu svojeg stvaralaštva bili politički aluzivni pisci te je njihov, u dosadašnjim analizama isticani, tzv. „autizam“ tek prividan s obzirom na to da donose posve nov pogled na univerzalne teme, a ratnu i političku problematiku svojega vremena ne iskazuju plakatski nego u postmodernističkoj maniri.

Ključne riječi: hrvatsko kazalište; suvremena hrvatska drama; Miro Gavran; časopis *Plima*

Plima literary magazine and its influence on Croatian playwriting and theatre in the 1990s

Abstract: From the standpoint of theatre studies the paper focuses on several plays published in *Plima* literary magazine from 1993 to 2000. Furthermore, the paper examines the influence of Miro Gavran, the chief editor of *Plima* magazine but also director and dramaturge of &TD Theatre and initiator of Contemporary Croatian Drama stage in 1990, on contemporary Croatian playwriting and theatre. The interpretation of plays published in *Plima* magazine during the war period reveals that their authors tended to be politically allusive in their playwriting and that the so called „autism“, often attributed to them in previous studies, can be misleading because the plays shed completely new light on universal topics and tackle the war and post-war issues of the day in postmodernist rather than poster-like manner.

Keywords: Croatian theatre; contemporary Croatian playwriting; Miro Gavran; *Plima* literary magazine

Postmoderno u drami i kazalištu

Kako je još prije dvadesetak godina u hrvatskoj teatrologiji utvrđeno, *postmoderna* se pojavljuje kao kulturnopovijesni pojam oko 1983. godine praizvedbom Gavranove *Kreontove Antigone* (A. Car Mihec, 2006). Nije nevažno podsjetiti, kako upozorava Senker u svojoj *Hrestomatiji novije hrvatske drame*, da se termin *postmoderna* javio i prije u nekim drugim umjetnostima, ali ne i u književnosti (B. Senker, 2001). Pritom ističe da je uredništvo časopisa *Arhitektura* 1979. godine, a u povodu izlaska slavne knjige *Postmoderno stanje* francuskoga filozofa Lyotarda, povelu razgovor o postmoderni u suvremenoj arhitekturi. Senker također uočava jedno bitno mjesto. Naime, s obzirom na to da je taj termin koji se pojavio 1949. godine kritički popularizirao tek nakon tridesetak godina Charles Jencks u knjizi *Jezik postmoderne arhitekture*, iako ga je odredio kao *ne suviše sretan*, on ga je u duhu svojega vremena usporedio s rodnom terminologijom. Eksplicite kaže Jencks da je naziv *postmoderna* negativan jer je to isto kao da žene definiramo kao *nemuškarce*. I nastavlja Senker nakon apostrofiranja takvoga Jencksova tumačenja termina *postmoderna*: „Slučajno ili ne, sljedeće 1980. praizvedena je drama *A tek se vjenčali...* prvijenac Lade Kaštelan.“ (B. Senker, 2001) Tako se dogodilo da je i u našoj sredini problematiziranje termina *postmoderna* dovedeno u usku vezu sa središnjom tematikom budućih kulturno-političkih rasprava o spolu i rodu.

Upravo su tekstovi Mire Gavrana i Lade Kaštelan dva važna punkta iz kojih se nastavljaju temeljni rukavci hrvatske dramske i kazališne produkcije devedesetih godina 20. stoljeća. Pritom osobito ističemo Gavranovu dramsku produkciju, zatim pokretanje ne samo scene Suvremena hrvatska drama nego i prve hrvatske škole pisanja koja je znatno utjecala na mlađe pisce s Odsjeka dramaturgije, ali i s Odsjeka režije i glume Akademije dramskih umjetnosti u Zagrebu, te pokretanje časopisa *Plima*. Nadalje apostrofiramo važnost pojave Lade Kaštelan, napose njezino dramatiziranje, iako ne i rodno problematiziranje, rodnihi tema (B. Senker, 2001). Uz to treba spomenuti izdanke časopisa *Prolog* i izvaninstitucijski rad Stojasavljevića, koji će djelovati na produkciju postmodernih drama književnika tzv. mlađe hrvatske drame (B. Senker, 2001).

No prije nego što prijedemo na središnju temu ovoga rada, valja upozoriti na vrlo važne postmodernističke kulturne i kazališne projekte, koji se pojavljuju krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina prošloga stoljeća. Pritom ne smijemo nikako zanemariti postmodernu instalaciju Renea Medveška, režiserske dosege Marina Carića, Ivice Boban, Joška Juvančića i nekih drugih. Upravo su navedeni redatelji pripremili prostor za novu generaciju pisaca, ukazali kako se redateljskim intervencijama u baštinske tekstove otvara novi postmoderni hrvatski teatar.

Hrvatsko kazalište svoje je postmoderno stanje šokantno iskazalo jednom instalacijom iz ratne jeseni 1991. Usred Zagreba, na tratini ispod katedrale,

izgradili su mladi umjetnici, predvođeni Reneom Medvešekom, čudovište – tenk krvave njuške – i nazvali su ga Armijosaurus. Svoju su instalaciju sastavili od odbačenih hladnjaka, bojlera, radijatora, od svakovrsnog otpada, a u svojoj su je kazališnoj igri, zapravo izložbenoj instalaciji, pretvorili u neman, koja je bila pravo postmoderno čudovište, strašno i naivno u isti čas, čudovište koje je ukazivalo na apsurdan povijesni trenutak nekog novog Zoopolisa. Neka bude kazano da je tu instalaciju usred rata sufinanciralo Ministarstvo kulture, što je i logično jer su autori isticali da svojom instalacijom iskazuju vjeru u „prevlast duha nad okolnostima“. Armijosaurus je stajao na tratini usred Zagreba sve do proljeća sljedeće godine, a onda ga je, uz pratnju ZET-ove limene glazbe, uništio, to jest proždrio Migookac, kostimirani gradski kamion za odvoženje glomaznog otpada (I. Gručić, 2015). Bio je to jedan od trenutaka hrvatske postmoderne, barem onoliko koliko je to bio dvije godine ranije Ivan Gundulić, jahač na konju kosturu, središnja instalacija izložbe *Gundulićev san* u Klovničevim dvorima. Gundulić je imao urednu periku iz 17. stoljeća, konj je gazio po spaljenoj Dubravi od izgorjelih knjiga, na sebi je pjesnik nosio prugastu pidžamu, zvukovi ispod makete bitke kod Hoćima bili su preuzeti iz zvučne kolone Bulajićeve *Neretve* (S. Prosperov Novak, ur. 1989). Sve su to slike jedne nove gestike kojoj je bio slogan elitizam za mase i koja je predstavljala vrhunske trenutke hrvatskog postmodernizma, likovnog koliko i kazališnog, muzealnog koliko dramskog. Ustvari, u devedesetim godinama 20. stoljeća hrvatsko kazalište sebe je najbolje pronalazilo u baštinskim tekstovima i u njihovoj posve novoj logici prostora. Prije svega prostora, a tek u drugom redu i vremena. U tom su smislu najznačajnije dvije predstave, a to su splitska ulična *Judita* Marina Carića i dubrovačka *Hekuba* Ivice Boban (usp. M. Gotovac, 1989; D. Foretić, 1994; H. Ivanković, 2014; H. Ivanković, 2016). Obje su te predstave pred devedesete stizale s početka osamdesetih, obje su prostor svodile na posve nov, relativiziran i fragmentiran doživljaj scenskog prostora i njemu priljubljenoga grada i obje su bile otvorene aktualizacijama. Stari teatar Hajdarhodžićeva *Skupa* tu je bio dokinut, tu je bila dokinuta Gavellina propala režija *Hekube*, koja se igrala kao da je *Ifigenija*, a ne kao drama o ratu i opasnosti za postojeće hijerarhije, kao drama panike i bijega. *Hekuba* je zatim doživjela i svoj drugi, dodatni čin pred početak opsade Dubrovnika 1991. godine u stvarnom smislu, a Carićeva *Judita* sa splitskih je ulica i njihove nepredvidljivosti prešla u dvije nove nepredvidljivosti, jednu zadarsku, u novi Juditin grad pod okupacijom 1991., a onda još jednom u osječku *Slavonsku Juditu* iz 1993. godine, u drugi prostor i u drugi zavičaj koji je njezinu čvrstu naraciju uveo u potpunu neravnotežu (usp. H. Ivanković, 2011; M. Carić, 2011).¹ Može se reći da je i Carić, kao što će u to doba to biti slučaj i

1 Zanimljive su dvije kritike Carićeve *Judite*, i to ona Marije Grgičević, „Marulićev prvi i posljednji uspjeh“, *Večernji list*, 15. kolovoza 1979., te kritika Dalibora Foretića, „Predstava utkana u grad“, *Vjesnik*, 16. kolovoza 1979.

s predstavnicima mlade ili suvremene hrvatske drame, osjetio i ironičan otklon i gorčinu kada je postalo jasno da se, dok jedni stradavaju, drugi snalaze u ratnom profiterstvu, pa nije slučajno odabrao *Slavonsku Juditu*, koja je pod utjecajem protestantskog duha otklonila sakralno iz toga teksta.

Navedenim kazališnim događajima mogu se pridodati još i neki drugi, također aktualizacije baštinskih tekstova, postmodernističke Juvančičeve režije crkvenih prikazanja *Ecce homo* i *Kako bratja prodaše Jozefa*, Carićeva režija *Dunda Maroja* u Splitu 1985. godine u kojoj je glavno lice ulica, a najartikuliraniji lik Sadi Žudio, ali te pokuse s fragmentiranjem zbilje, s njezinom novom realnošću, s poremećenim odnosima, s razaranjem čvrstih slika, čvrstih prostora i čvrstog koncepta vremena, sada ćemo u naznaci iskušavati u nekim drugim prostorima, u jednom naoko bezazlenom, a ustvari vrlo važnom iskazu tada mladih dramatičara, pisaca iz međuvremena i međuprostora i njihova časopisa *Plima*.

Okolnosti nastanka časopisa *Plima*

Mnogi od tih pisaca upravo su persiflirali ili tek s ironijskim odmakom dramatizirali velike klasične teme svjetske književnosti ili su se vrlo inteligentno i implicitno referirali na tekstove iz starije i novije hrvatske književnosti, i to osobito kada su željeli oživiti atmosferu ratnog apsurd, postratne bijede i socijalne izglobljenosti, ali sasvim kriptično i kritično.

S obzirom na činjenicu da je glavni urednik i idejni začetnik toga časopisa od njegova osnutka 1993. pa sve do 1996. godine bio Miro Gavran, koji je istovremeno bio ravnateljem i dramaturgom Teatra &TD, zatim 1990. pokretačem scene Suvremena hrvatska drama, potom urednikom dvaju zbornika pod naslovom *Mlada hrvatska drama*, bilo bi važno čuti što on kaže o motivaciji i okolnostima nastanka samoga časopisa. Pritom treba dometnuti da se prije pokretanja samoga časopisa afirmirala grupa mladih dramatičara koji su s većom ili manjom učestalošću biti izvođeni ili će tek postati prikazivani na hrvatskim pozornicama. Neki su od njih, kao što su Ivan Vidić, Asja Srnec Todorović i Pavo Marinković, tiskali svoje prve drame već u *Prologu*, dočim se neki mlađi, u to vrijeme najizvođeniji pisci, kao što je Mislav Brumec, pojavljuju prvi put u zborniku *Mlada hrvatska drama*. Riječ je o mladim piscima čije se drame u to vrijeme najčešće izvode (B. Senker, 2001).

Dakle te 1992. godine, piše Miro Gavran u svojoj memoarskoj prozi, stare ugledne izdavačke kuće u privatizacijskom su žrvnju sagorijevale, nestajale ili jedva životarile, a nove privatne izdavačke kuće s mukom su se radale. Nadalje Gavran piše: „Čak i najugledniji književni časopisi jedva su izlazili. Budući da sam u Studentskom kulturnom centru vodio nekoliko škola pisanja, i netom bio svjedokom ugasnuća scene Suvremena hrvatska drama koju sam u Teatru &TD s mukom bio pokrenuo 1990. i na kojoj je u dvije godine debitiralo čak devetnaest mladih dramatičara, u stalnom kontaktu s mladim piscima

vidio sam da im je iznimno teško objaviti bilo gdje priču ili dramu. Upravo ta izdavačko-kulturnjačka oseka u neveselim ratnim godinama motivirala me je da pozovem troje mladih pisaca (Silviju Šesto, Mislava Brumeca i Suzanu Jukić) na suradnju te da Boži Čoviću, ravnatelju AGM-a, predložim pokretanje časopisa u kojem bi mogli objavljivati samo još neafirmirani pisci.“ (M. Gavran, 2008: 103)

S obzirom na to da je Gavran *Plimu* zamislio kao poligon koji pripada novom naraštaju pisaca, sam nikada nije objavio nijednu svoju priču, a ni dramu u tom časopisu. Čim je časopis pokrenut, uredništvo je *Plime* vrlo brzo postalo zasuto rukopisima mladih pisaca. Pokazalo se da postoje novi talentirani dramatičari i prozaici. Nakon nekoliko brojeva u uredništvo su ušli i novi pisci kao što su Dubravko Mihanović, Tvrtko Rašpolić i Vladimir Sever. Od 11. broja Gavran se povukao s mjesta glavnog urednika, nakon čega je Silvija Šesto kao glavna urednica objavila još osam brojeva časopisa prije njegova konačnog utruća.

Plima se, s obzirom na to da je tiskala samo tekstove neafirmiranih ili tek afirmiranih pisaca, razlikovala od dugovječnog *Prologa*, časopisa koji je kroz gotovo dva i pol desetljeća mijenjao naziv, urednike, uređivačku politiku, ali koji nije slučajno pokrenut 1968. godine. *Prolog* je počeo izlaziti prvi put upravo u vrijeme studentskih nemira i goleme energije, koja je dva desetljeća nakon svjetskoga rata pokretala generacije studenata diljem Europe od Pariza do Beograda i Zagreba. Iako su demitologizirali nekadašnje velike europske mitove, *prologovci* su se i dalje bavili velikim temama, a prvu fazu njihova rada svakako je obilježio Melchingerov doživljaj političkog teatra, koji je duboko zadirao u arhetipe od starogrčke do novije drame, zadirao je u duboku angažiranost klasičnih pisaca i njihovo propitivanje odnosa vlasti i polisa, odnosno vladalačkog nasilja nad polisom, eksplicite nad umjetnikom. Stoga časopis *Prolog* nije samo otkrivao mlade dramatičare kakvi su primjerice bili Slobodan Šnajder ili trojac Senker – Mujičić – Škrabe nego je kanonizirao tada već afirmirane autore kao što je Ivo Brešan ili inaugurirao prešućene pisce kakav je bio nadrealist Radovan Ivšić.

Stoga treba znati da *Plima* nastaje u sasvim drugačijem, kriznom vremenu, ne samo nakon produkcijske i izdavačke oseke nego u vremenu kada nisu mrtvi samo bogovi nego i sve muze. Umjetnik prestaje biti postromantičarski Genij, neka prometejska, titanska snaga, a to će rezultirati činjenicom da među hrvatskim dramskim piscima više neće biti voluntarizma. Kao da će se s Matkovićevim *Heraklom* i piščevim okršajem s kultom ličnosti u sljedećim desetljećima demitologizirati i snaga umjetnosti, pa će zatrovana košulja, koja je bila predodređena za Vlast, sad postati umjetnikova, zapravo piščeva.

Korpus dramskih tekstova s aluzijama na suvremenost

Nije slučajno da je onda prvi tekst u časopisu *Plima* dramatizacija poovske horor priče *Smrt Ligeje* Mislava Brumeca, drame koja se samo naizgled bavi

incestuoznim i nasilnim obiteljskim odnosima, a oni su upravo takvi jer je društvo nasilno, bezidejno, a istovremeno i letargično. Taj svijet u kojem je tama prirodno okruženje a sve izumire i propada ispraćen je piščevim ironičnim podsmijehom. Novi umjetnik dijete je incestuozne veze brata i sestre, nakazno biće sa šest prstiju na svakoj ruci, a koji ima sve potencijale da postane genijem izuzev voluntarizma. Taj novi Frankensteinov sin nije novi Prometej i nema volje išta mijenjati. Veliki kazališni kritičar Petar Brečić jednom je izrekao središnju misao političkoga života, ali i kazališta: „Tamo gdje je vlast, tu je i nakaza.“ Međutim dramatičari koji su se pojavili devedesetih godina 20. stoljeća pokazali su da više nema granica između Vlasti i pisca, da je i pisac dijete mračnoga društva i vremena i da ni on sam nije lišen svojevrsne nakaznosti. Još se u *Kreontovoj Antigoni* Mire Gavrana iz 1983. Antigona pita kako jedna životinja poput Kreonta može napisati tako dobro književno djelo. U svojoj knjizi *Postmoderno stanje* Lyotard uviđa da se u mnoštvu jezičnih igara postmodernizma ne može ponuditi perspektiva za rješenje problema *pravednosti*, što je osobito velik problem u *nepravednom* društvu (J.-F. Lyotard, 2005).

Povlašteno piščevo oko izgubilo je privilegij da se distancira od teatra i zbilje. Jednako kao što je u srednjovjekovnom ili baroknom teatru svemoguće oko nadziralo *theatrum mundi*, a drama se odvijala oko onih lica koja su bila uskraćena za višak dramskih informacija, bilo da ih se mučilo ili ismijavalo, tako u postmodernoj drami više nema toga oka, ono se rastočilo na sva dramska lica. Zato je Brečić opet ingeniozno uočio da je Brumec iskoristio dva najlukavija postupka Poeove strategije. Jedan je taj da razvije dopuštenu radnju u nedopuštenom činu, a drugi, važniji, kojim je iluziju učinio normativnom, pa je onda i svaka norma postala iluzorna (P. Brečić, 1995). I doista, Brumec je oslikao mračni horor svijet u kojem je zlo normativno i normirano. Nije li to lice i naličje svakog ratnog kaosa? Ne pokazuje li ta *noir scena*, kako će se kasnije nazvati i jedan broj *Plime*, da se mrak zbilje pretočio i u fantaziju jer se u vrijeme *kuge ratovanja* u tom novom *Dehameronu* ne pripovijedaju šaljive zgode o prevarenim muževima i razvratnom kleru nego je i *Eros* nasilniji i mračniji od samoga *Thanatosa*, kostimirani poovski svijet natopljen je krvlju i obavijen mrakom.

U petom broju *Plime* dramski tekst *Sretna djeca* Silvije Šesto otvara se persiflažom Negromantova govora Držićeva *Dunda Maroja* kojim autorica na vrlo inteligentan način dramatizira dvije velike Držićeve teme ulazeći u citatnu korelaciju s njima (S. Šesto, 1994).² S jedne se strane referira na Držićevu sentencu o ratu kao „pogubi ljucke naravi“, a s druge strane persiflira utopijske tekstove o Velikim Indijama kao prostore suvremene Amerike i Afrike u kojima vlada kapitalističko izrabljivanje slabih, osobito djece, koja se zloupotrebljavaju za pronalaženje i iskapanje tzv. krvavih dijamanta. Taj preookeanski svijet autorica

2 O persiflaži usp. L. Rafolt, 2009.

povezuje s hrvatskim prostorom preko lica naše emigrantice, koja kao prinudna ravnateljica dolazi u jedan hrvatski dječji vrtić u kojem se tzv. sretna djeca eksploatiraju u kopanju tunela i branju gljiva. Dakle autorica, persiflirajući Držićevu utopiju, koja je sama persiflaža, postiže onaj dramaturški učinak teatra u teatru koji, ako ga protumačimo psihoanalitičkim metodološkim instrumentarijem, kao frojdistički san u snu postaje istinom, kao što i utopijski svijet Silvije Šesto postaje zbiljom. A zbilja je strašna i mračna, u rovovima, u blatu i ratu s djecom koja postaju krtice i eksploatirani robovi. Zanimljivo je da je autorica u vremenu u kojem se Domovinski rat opisivao iz različitih perspektiva upotrijebila Držićevu sentencu o ratu kao „pogubi ljudske *naravi*“ jer ju je Držić izrekao u doba kada je svaki rat vođen kao *bellum iustum*, tj. *pravedan rat*.

Možemo ovom prilikom izdvojiti i dramu Slobodana Kovača *Vrijeme ruža* iz 1993., koja je otisnuta u prvom broju *Plime*, a u kojoj autor uvodi sve odreda povijesne osobe – od Badintera, Bendita, generalisimusa Franca, generala De Gaulle, Gilles Tautina i revolucionara Dutschkea. Drama se odvija u vrijeme tri za europsku povijest vrlo važna politička trenutka: prvi dio u Parizu 1968. u vrijeme studentskih protesta, ali s retrofleksijama na vrijeme Španjolskoga građanskog rata, a drugi dio u Berlinu 1989. u vrijeme rušenja Berlinskoga zida, simbola hladnog rata. Autor je ovim licima i događajima aktualizirao mnoge suvremene teme od Badinterova utvrđivanja granica nekadašnjih federativnih jugoslavenskih republika do sloma ideala časnih komunističkih entuzijasta, ali i onih antikomunističkih boraca za slobodu čija su nastojanja simbolički ostvarena u rušenju Berlinskog zida. Na taj je način autor vješto oslikao vrlo kompleksnu ondašnju hrvatsku zbilju u kojoj su slomljeni ideali pripadnika različitih ideologija, u kojoj se posvuda osjeća gorčina ostvarenih ideala, koji su se prometnuli u zločine i dogme, tako da drama završava nad ruševinama nekadašnjih svjetova u Berlinu, gdje Badinter i njegova žena stoje pod oblacima držeći u rukama razbijene cigle iz srušenog zida. Autor je očito veoma studiozno istražio historiografsku građu, ali je bio upoznat i s ondašnjom europskom dramom, pa se tako među njegovim licima pojavljuje buntovni, tragično ubijeni francuski gimnazijalac Tautin i ondašnji mladi njemački revolucionar Dutschke, koji su svaki na svoj način postali simbolima studentskih protesta 1968. Sedamnaestogodišnjeg Gillesa Tautina iz nehata je ubio policajac kada ga je usred uličnih prosvjeda slučajno gurnuo u Seinu, gdje se ovaj utopio, a na njemačkog studenta Dutschkea izvršen je atentat. Dobio je tri metka u glavu. Iako je preživio atentat, oštećenje mozga izazivalo je epileptične napadaje, te se uslijed jednog takvog utopio. Europski šezdesetosmaški studentski idoli kao da su isplivali iz Eliotove *Puste zemlje* skončavši svoje živote smrću od vode. U Kovačevoj drami odzvanja replika „Oni ratuju protiv svoje djece!“, koja poprima univerzalni značaj (S. Kovač, 1993).

Drama *Rubnosti* osječkog pisca Davora Špišića uvodi neka lica iz Krležine ratne novelistike i aktere romana *Na rubu pameti*. Kao nekoć stari hrvatski pisci iz

ranog novovjekovlja, autor se poslužio postupkom kontaminacije različitih tekstova kako bi dobio jednu sasvim novu dramu, dramu koja aktualizira Krležin svijet u devedesetim godinama 20. stoljeća. Demitologizacija klasika i sakralnih tema, koja se osjetila još u Carićevoj režiji *Slavonske Judite* raskrila se u Špišićevu tekstu, koji je pokazao krvavo i blatno naličje rata, oživio stravične slike truleži ratnih kadavera, sakatih mladića, ustajalih bolnica i blatnih rovišta, a s druge strane prikazao neke nove Domaćinske koji profitiraju na tuđoj smrti i nesreći, koji su kriminalna lica i ubojice. Kaže jedno od lica: „Znaš li što je rat? Pokisla krvava prnja... Ne znam što ću kad izađem. Bojim se. U ratu je drugačije. Znao sam gdje je zlo. Sad ne znam. Možda u meni?“ (D. Špišić, 1993) Ova sumnja i strepnja iz Špišićeve drame zapravo je emocija autora iz devedesetih godina prošlog vijeka, koji stvara u ratnom nevremenu i koji dovodi u pitanje čitav svijet, pa i samoga sebe. Nekoć je poratna drama opjevala narodne heroje i dijabolizirala neprijatelje, no ovi dramatičari žive horor priču u kojoj su svi postali nakazni, u kojoj protagonisti preispituju sami sebe i svoje novosteceno zlo. Nema više svijeta koji bi se podijelio na dva pola, sada je svima znano da je ovaj planet Danteov *Purgatorij*, pa nije neobično da se onda pojavljuje kao jedna od dramskih protagonistica mlade drame Francesca de Rimini. Jer „postmoderna umjetnost ne traži istinu, već traži svojevrсно svjedočenje o događaju, kojemu ne može biti pripisana apsolutna istinitost, koji ne može biti objektom pojmovne reprezentacije“ (J.-F. Lyotard, 2005). Valja izdvojiti i dramu *Vjetar i vrag* Nives Madunić koja dramatizira temu slavne historiografske knjige Carla Ginzburga *Sir i crvi: Kozmos jednog mlinara iz 16. stoljeća*, ali smještenu u Slavoniju u 1756. godinu, nekoliko dana prije no što će Hrvatski sabor donijeti zakonsku uredbu po naredbi carice Marije Terezije, prema kojoj svaku osudu izrečenu zbog zločina čarobnjaštva mora potvrditi sama carica. Stoga se autorica poslužila i hrvatskom historiografskom literaturom kao što je Bayerova knjiga *Ugovor s đavlom* (usp. V. Bayer, 1969; C. Ginzburg, 1989; D. Vukelić, 2009; D. Vuklić 2021). Taj je slavonski mlinar – za razliku od talijanskoga Menocchija, koji je, promatrajući stvaranje crvâ u siru, odnosno stvaranje žive u neživoj materiji, osmislio čitav kozmogonijski sustav u kojem su anđeli analogni crvima – vidio u vjetru pokretačku snagu za svoj mlin, zbog čega ga inkvizicija optužuje i pogubljuje. I ta je drama veoma aluzivna na suvremenost, na teme odnosa Vlasti i pojedinca, nasilja i žrtve, u njoj odjekuju vrlo snažne aluzije s obzirom na hrvatsku prošlost i budućnost: „O Bože kakav smo mi narod! Umjesto pobjeda slavimo svoje poraze.“ (N. Madunić, 1994) I nakon te vrlo vješto sročene drame o mlinaru i vjetrenjačama izdvojili bismo dramu *Smrt glumca*, tiskanu u četvrtom broju *Plime*, redatelj i pisca Damira Mađarića, u čijem se središtu nalaze ne slučajno dva lica, Glumac i njegov Sluga, poput Don Quijotea i Sancha Panze, koji se ne bore protiv vjetrenjača već, bježeći od sigurne smrti i čelične ruke Vlasti, putuju pustom zemljom, ratnim prostorima obasutim obješenim leševima, kadaverima, jamama

napučenim mrtvim tjelesima, putuju prostorima koji su zapravo slike iz Goya na ciklusa grafika *Užasi rata*. Nije slučajna ni citatna relacija s junakom Grimmelshausenova pikarskog romana *Simplicissimus* iz 17. stoljeća, koji je nadahnut događajima i užasima Tridesetogodišnjeg rata i u kojem se uz majku Courage prvi put pojavljuje i opis hrvatskih vojnika, plaćenika na njemačkim bojišnicama. Oni su u tom romanu opisani kao gomila izgubljenih jadnika. Radnja Mađarićeve drame smještena je u Englesku u doba restauracije. Poput renesansnog pisca, Mađarić u svoju dramu interpolira recepte iz knjige Normana Fosterera *Jela iza samostanskih zidina* – gotovo u Držićevoj maniri gladni se Glumac iz Mađarićeve drame prisjeća gozbi nakon odigranih predstava, slasnih zalogaja, kao što je i Držić svoga slavnoga kopuna iz *Dunda Maroja* opisao prema receptu iz jedne firentinske kuharice. Kao u slikarskom prikazu *Lude Grete* Bruegela Starijega, njegov rezignirani i ostarjeli Glumac natovaren je kazališnim rekvizitima, loncima, tavama i sličnim tričarijama. Isprva on govori: „Bježao bih, pobjegao bih, preskočio bih smrt i iza sebe ostavio svijet prepun mrtvih, poklanih i sakatih!“ (D. Mađarić, 1994), ali zapravo on za taj bijeg nema snage, kod njega nema voluntarizma, on je rezigniran i svjestan uzaludnosti samoga bijega, koji poduzima više zbog svoga učenika nego zbog samoga sebe. I to učenika koji se nikada neće okušati na pozornici. Vrijeme je to zabrane izvođenja kazališnih predstava i Glumac je, upravo kršeći tu odredbu, osuđen na smrt jednako kao i njegovi već obješeni prijatelji. Glumac svoje role izvodi za svog slugu, za plaću od pola zemličke, on ih izvodi pred silovanom i nesretnom djevojkom koju susreću na tom besciljnom putovanju. Izvodeći uloge iz Shakespeareovih komada, on izgovara ozbiljne sentence o Vlasti, smrti i ratu, a inače autoironičan i crnohumoran prema svijetu oko sebe, on je oličenje renesansnoga glumca koji postaje našim suvremenikom. Tako se kottovsko čitanje renesansne drame potvrdilo i u hrvatskoj drami devedesetih godina 20. stoljeća.

U ovome radu izdvojen je korpus drama tiskanih u *Plimi* u ratnom periodu Gavranova uredništva. Taj korpus dramskih tekstova pokazuje da su se u jednom rukavcu svojega stvaralaštva plimaši pokazali politički aluzivnima te da je njihov tzv. autizam (usp. B. Senker, 2001; A. Car Mihec, 2006) tek prividan s obzirom na to da donose nov pogled na univerzalne teme, a problemske društvene, ratne i političke punktove svoje suvremenosti ne iskazuju plakatski nego u postmodernističkoj maniri. Najbolje od tih drama fragmentiranjem, citatnošću, persiflažom, ludizmom i farsičnošću rastvaraju i dramatiziraju najaktualnije teme svojega vremena, no – za razliku od svojih prethodnika – njihovi protagonisti ne predstavljaju Übermenscha već Svatkoviće u sukobu s Nitkovićima. U tome se nazire nešto od renesansne dramaturgije, nešto od pometovštine i falstaffovskog duha prema kojem je „sve na svijetu samo šala“, iako je taj svijet horor priča, a i sami protagonisti inficirani zlom bolesnoga društva ili u strahu propituju moguće vlastito zlo. Lyotard u svojoj kultnoj knjizi ističe da

postmoderna umjetnost ne traži istinu već svojevrsno svjedočenje o događaju, kojemu ne može biti pripisana apsolutna istinitost, koji ne može biti objektom pojmovne reprezentacije (J.-F. Lyotard, 2005). U tome se kriju i nedostaci koji su obilježili tu generaciju lišivši je voluntarizma, koji je bio imanentan njihovim prethodnicima. Naravno, iz svega što je ovdje rečeno jasno je da govorimo o onima koji su se okupljali oko časopisa kao neafirmirani ili tek afirmirani pisci, pa je logično da nije postojao nikakav zajednički program časopisa oko kojeg su se okupili nego da je raznolikost jedna od temeljnih odlika tih drama. U tom smislu oni su pokazali velik tematski spektar interesa: od opisa svakodnevice do daleke prošlosti, od fantastike do parodije literarnih žanrova (usp. M. Gavran, 2008). Možemo ovom prilikom notirati da je prva drama kasnije popularne dramatičarke Ivane Sajko 23. *mačak* tiskana u *Plimi*. Budući da su neke drame i danas zanimljive za izvođenje, nadamo se da će se ovaj rad pokazati korisnim i u kazališnoj praksi. ●

DRAME

- Kovač, Slobodan (1993), „Vrijeme ruža“, *Plima*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 55-79.
 Madunić, Nives (1994), „Vjetar i vrag“, *Plima*, Zagreb, g. 2, br. 3, str. 3-21.
 Mađarić, Damir (1994), „Smrt glumca“, *Plima*, Zagreb, g. 2, br. 4, str. 3-32.
 Šesto, Silvija (1994), „Sretna djeca“, *Plima*, Zagreb, g. 2, br. 5, str. 34-53.
 Špišić, Davor (1993), „Rubnosti“, *Plima*, Zagreb, g. 1, br. 2, str. 40-55.

LITERATURA

- Bayer, Vladimir (1969), *Ugovor s đavlom*, Zora, Zagreb.
 Brečić, Petar (1995), „O predstavi“, *Smrt Ligeje* (programska knjižica), Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.
 Car Mihec, Adriana (2006), *Mlada hrvatska drama. Ogledi*, Ogranak Matice hrvatske Osijek, Osijek.
 Carić, Marin (2011), „Tri prizora u prilog ambijentalnog kazališta“, u: *Marin Carić*, ur. Hrvoje Ivanković, Hrvatski centar ITI, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, str. 238-242.
 Foretić, Dalibor (1994), „Hrid za slobodu (pokušaj tipologije festivalskih dramskih zbivanja od 1971. do 1994.)“, *Dubrovnik*, Dubrovnik, br. 1-2, str. 89-98.
 Gavran Miro (2008), *Književnost i kazalište*, Naklada Ljevak, Zagreb.
 Ginzburg, Carlo (1989), *Sir i crvi: kozmos jednog mlinara iz 16. stoljeća*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
 Gotovac, Mani (1989), „Dubrovnik grad pitanja“, *Dubrovačke ljetne igre 1950 – 1989*, Festival Dubrovnik, Dubrovnik, str. 9-31.
 Gruić, Iva (2015), „Prevlast duha nad okolnostima. Živa slika: Rene Medvešek“, *Kazalište*, Zagreb, br. 61-62, str. 44-47.

- Ivanković Hrvoje (2016), *Držić na Igrama*, Dubrovnik, Hrvatski centar ITI.
- Ivanković, Hrvoje (2011), „Mi bašćinici: o Carićevim postavama djela starih hrvatskih pisaca“, u: *Marin Carić*, ur. Hrvoje Ivanković, Hrvatski centar ITI, Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska, Zagreb, str. 203-210.
- Ivanković, Hrvoje (2014), „Kritičko-teorijska promišljanja Frana Čale o ambijentalnom kazalištu Dubrovačkih ljetnih igara“, *Literat*, Dubrovnik, br. 5, str. 28-37.
- Lytard, Jean-François (2005), *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, pr. Tatjana Tadić, Ibis-grafika, Zagreb.
- Prosperov Novak, Slobodan, ur. (1989), *Gundulićev san. Katalog izložbe Gundulićev san*, Muzejski prostor, Zagreb.
- Rafolt, Leo (2009), „Persiflaža“, *Leksikon Marina Držića*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Senker, Boris (2001), *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio (1941-1995)*, Disput, Zagreb.
- Vukelić, Deniver (2009), „Progoni vještica na zagrebačkom području“, *Hrvatska revija*, Zagreb, g. 9, br. 3, str. 88-92.
- Vukelić, Deniver (2021), *Magija na hrvatskome povijesnom prostoru*, Školska knjiga, Zagreb.

Mirna Sindičić Sabljo

Odjel za francuske i frankofonske studije, Sveučilište u Zadru, Zadar

Bernard-Marie Koltès u hrvatskom kazalištu devedesetih godina 20. stoljeća

UDK 792.09(497.5)Koltès, B.-M.

Sažetak: Suvremena strana drama na repertoarima je hrvatskih kazališta prisutnija u drugoj, u odnosu na prvu, polovicu devedesetih godina 20. stoljeća. Među najizvođenijim stranim dramatičarima u Hrvatskoj u spomenutom je razdoblju bio francuski dramatičar Bernard-Marie Koltès (1948. – 1989.). U Zagrebačkom je kazalištu mladih 1994. godine postavljena njegova drama *Roberto Zucco*, a u Dramskom kazalištu Gavella 1998. godine *Zapadno pristanište*. Godine 2000. uprizorena su još dva Koltèsova dramska teksta, *U samoći pamučnih polja* u Dramskom kazalištu Gavella te *Povratak u pustinju* na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu. Namjera ovoga rada analizirati je recepciju navedenih Koltèsovih drama u hrvatskom glumištu, dakle sagledati ulogu posrednika i kontekst izvedbi, rekonstruirati osnovne crte redateljskog čitanja i uprizorenja *Povratka u pustinju* te analizirati reakcije kazališne kritike i šire stručne javnosti na četiri navedene izvedbe.

Ključne riječi: Bernard-Marie Koltès; francuska drama; Ivica Buljan; *Povratak u pustinju*; *Roberto Zucco*

Bernard-Marie Koltès in Croatian theater of the 1990s

Abstract: In the first half of the 1990s, unlike in the second half of the same decade, contemporary foreign drama was less represented in the repertoires of Croatian theaters. Among the most frequently performed foreign playwrights in Croatian theaters in the mentioned period was the French playwright Bernard-Marie Koltès (1948 – 1989). His play *Roberto Zucco* was staged at the Zagreb Youth Theatre (Zagrebačko kazalište mladih) in 1994, and the *West Pier* at the Gavella Drama Theatre (Dramsko kazalište Gavella) in 1998. In 2000, two more of Koltès's dramatic texts were staged, *In the Solitude of Cotton Fields* at the Gavella Theatre and *Return to the Desert* in Croatian National Theater in Split (Hrvatsko narodno kazalište u Splitu). The intention of this paper is to analyze the reception of Koltès's plays in Croatian theatre, and more precisely, to investigate the role of mediators, to explore the context of performances, to reconstruct the basic features of stage readings of Koltès plays and to analyze the reactions of theater critics and the general public to the four performances.

Keywords: Bernard-Marie Koltès; French drama; Ivica Buljan, *Return to the Desert*; *Roberto Zucco*

Dramski opus Bernard-Marieja Koltèsa

Dramski tekstovi Bernard-Marieja Koltèsa (1948.–1989.), suvremenog klasika francuske književnosti, od kraja osamdesetih godina 20. stoljeća redovito su uvršteni na repertoare francuskih nacionalnih, regionalnih i privatnih kazališta. S dramskom se i kazališnom umjetnosti upoznao tijekom školovanja u isusovačkoj srednjoj školi Saint Clément u rodnom Metzu (A. Ubersfeld, 1999: 16–20; A. Petitjean, 2019: 50–53),¹ a za te je umjetnosti pokazao izrazitije zanimanje nakon što je 1969. godine pogledao izvedbu Senekine *Medeje* u nacionalnom kazalištu u Strasbourgu, u režiji Jorgea Lavellija, s Marijom Casarès u glavnoj ulozi (usp. A. Maïsetti, 2018). Ubrzo nakon toga upisao je studij na École de Théâtre national de Strasbourg te počeo pisati dramske tekstove (jednočinke, radiodrame i adaptacije klasika) (usp. B. Salino, 2009). Početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća u Strasbourgu je, sa skupinom prijatelja, osnovao amatersku kazališnu skupinu, nazvanu Théâtre du Quai, koja je, na tragu kazališne estetike Jerzyja Grotowskog, radila predstave fizičkog teatra. Kazališna skupina Théâtre du Quai djelovala je četiri godine, tijekom kojih se Bernard-Marie Koltès posvetio poglavito kazališnoj režiji i adaptacijama tekstova drugih autora.² U to je vrijeme napisao niz dramskih tekstova, među kojima su *Gorčine* (*Les Amertumes*, adaptacija novele *Djetinjstvo* M. Gorkog, 1970.), *Šetnja* (*La Marche*, adaptacija *Pjesme nad pjesmama*, 1971.), *Pijani proces* (*Procès ivre*, adaptacija *Zločina i kazne*, 1971.), *Nasljedstvo* (*L'Héritage*, 1972.), *Mrtve priče* (*Récits morts*, 1973.), *Gluhi glasovi* (*Des voix sourdes*, 1974.) i *Dan umorstva u priči o Hamletu* (*Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, adaptacija *Hamleta*, 1974.).³

Novo razdoblje Koltèsove dramatičarske karijere počinje s izvedbom monološki strukturiranog teksta *Noć upravo prije šuma* (*La Nuit juste avant les forêts*) 1977. godine, na kazališnom festivalu Off u Avignonu. U navedenom tekstu, koji se sastoji od jedne neprekinute rečenice, B.-M. Koltès uvodi niz tema koje će postati prepoznatljiv dio njegova dramskog opusa: žudnja, samoća, nasilje, potraga za ljubavi, isključenost, marginalnost.

Koltèsovi su dramski tekstovi dobili priliku za uprizorenje zahvaljujući procesu decentralizacije francuskoga kazališta, započetom u godinama nakon Drugoga svjetskog rata. Na teritoriju Republike Francuske otvoreno je

- 1 Podučavanje retorike, analize tekstova klasične književnosti (Jean Racine, Molière, William Shakespeare, Paul Claudel, itd.) te primjena dramskih metoda u obrazovanju stoljećima su sastavni dio obrazovanja u isusovačkim privatnim školama u Francuskoj.
- 2 Od 1968. godine B.-M. Koltès živi, tj. preživljava, isključivo od pisanja zahvaljujući izvedbama svojih tekstova na radiju. Njegovi razgovori s novinarima sabrani u knjizi *Une part de ma vie. Entretiens* (1983–1989), kao i korespondencija (*Lettres*, Éditions de Minuit, 2009.), svjedoče o njegovoj autorskoj posturi i financijskim teškoćama s kojima je, do nekoliko godina pred smrt, bio suočen. Vidi više u: A. Petitjean, 2019.
- 3 Rani Koltèsovi tekstovi objavljeni su nakon njegove smrti zahvaljujući njegovu bratu Françoisu Koltèsu i izdavačkoj kući Éditions de Minuit.

nekoliko desetaka subvencioniranih dramskih centara, čiji je cilj bio približiti kazališnu umjetnost najširim krugovima stanovništva (više u: R. Abirached, 2005). U kazališni svijet ulazi zahvaljujući nacionalnom kazalištu u Strasbourg, i tamošnjoj visokoj školi na kojoj mu je predavao redatelj Hubert Gignoux (1915. – 2008.), a na nacionalnoj se razini afirmira zahvaljujući nacionalnom dramskom centru Amandiers u pariškom predgrađu Nanterre, koji je, za razliku od privatnih pariških kazališta, mogao preuzeti rizik i na pozornicu postaviti suvremeni dramski tekst u to vrijeme neafirmiranog autora.

Od početka osamdesetih godina 20. stoljeća Koltèsova je karijera dramskog autora usko vezana uz onu kazališnog i filmskog redatelja Patricea Chéreaua (1944. – 2013.),⁴ koji je 1982. godine imenovan ravnateljem Théâtre Nanterre-Amandiers. Do Koltèsove prerane smrti 1989. godine P. Chéreau bio je njegov najvažniji umjetnički suradnik. Njihova je suradnja obilježila francusko kazalište osamdesetih godina 20. stoljeća.⁵ Patrice Chéreau svojom je režijom Koltèsova teksta *Borba crnaca i pasa* (*Combats de nègres et de chiens*)⁶ 1983. godine otvorio prvu sezonu nakon preuzimanja ravnateljske pozicije u kazalištu Nanterre-Amandiers (usp. D. Fancy, 2004). Idućih je godina režirao još tri Koltèsova dramska teksta: *Zapadno pristanište* (*Quai ouest*, 1986.) i *U samoći pamučnih polja* (*Dans la solitude des champs de coton*, 1987.) u Nanterreu te *Povratak u pustinju* (*Le retour au désert*, 1988.) u Theatre du Rond-Point u Parizu. Posljednji Koltèsov dramski tekst, *Roberto Zucco*, dovršen neposredno pred autorovu smrt, P. Chéreau odbio je postaviti.⁷ Praizveden je u režiji Petera Steina u kazalištu Schaubühne u Berlinu 1990. godine.⁸

Iako su njegovi dramski tekstovi, zbog izrazite narativnosti i sklonosti monološkim formama, bliski onima Samuela Becketta, a po tematici onima Jeana Geneta (usp. M. Paprašarovski, 2011), Koltèsova dramaturgija ipak se u velikoj mjeri udaljava od one novoga kazališta (M.-C. Hubert, 2013: 59). Koltèsovo se dramsko

4 Patrice Chéreau krajem šezdesetih godina 20. stoljeća vodio je studentsku kazališnu skupinu u Parizu, s Jean-Pierreom Vincentom. Potom je, između ostalog, radio u Théâtre de Sartrouville, Théâtre National Populaire u Villeurbanne te u Théâtre Nanterre-Amandiers. Njegov su redateljski rad obilježile inovativne scenske adaptacije tekstova klasičnih autora, Marivauxa posebice. Režirao je dramske tekstove Henrika Ibsena, Eugènea Labichea, Williama Shakespearea i Franka Wedekinda, Wagnerove opere, filmove *Kraljica Margot* i *Intima*, itd.

5 B.-M. Koltès jednom je prilikom izjavio da ga zanimaju samo Chéreauove režije jer njih poima kao konačne realizacije svoga rada. („Mais, en vérité, puisque j'écris en français, la seule mise en scène à laquelle je m'intéresse vraiment, que je considère comme une réalisation finale de mon travail. C'est celle, en France, de Chéreau.“) (B.-M. Koltès, 1999: 59).

6 Radnja *Borbe crnaca i pasa* odvija se tijekom jedne noći na gradilištu u zapadnoj Africi, kamo Alboury dolazi preuzeti tijelo brata kojeg je poslovođa, u napadu bijesa, ubio. Tekst, napisan 1979., izveden je 1980. godine na Radio France, a potom 1982. u kazalištu la Mamma u New Yorku, u režiji Françoise Kourilsky.

7 Više o Chéreauovu i Koltèsovu odnosu u: F. Martel, 2001: 20-26; F. Martel, 2013: 20 i L. Adler, 1995.

8 Francuska praizvedba, u režiji Bruna Boëglina, bila je u Théâtre National Populaire u Villeurbanne, 1991. godine.

pismo u jednakoj mjeri udaljava i od njemu suvremena francuskoga kazališta svakodnevice (*le théâtre du quotidien*) (usp. A. Talbot, 2008), kao i od, u to vrijeme u Francuskoj izrazito popularnog, brehtovskoga političkog kazališta (više u: D. Bradby, 2007). Književna je kritika Koltèsove tekstove najčešće dovodila u vezu s dramskim pismom Marivauxa, Jeana Racinea, Paula Claudela, Williama Shakespearea i Eshila i u njegovim tekstovima prepoznavala utjecaje barokne dramaturgije i filmske umjetnosti (usp. M.-C. Hubert; F. Bernard, 2013). Koltèsove dramske tekstove karakteriziraju monološke forme, sumnja u mogućnost dijaloga, narativnost i odbacivanje psihologizma. B.-M. Koltès bio je izniman stilist. Uzvišeni stil i poetski izraz spaja s temama nasilja, marginalizacije, otuđenosti, rasizma, imigracije, siromaštva, zločina itd. Radnja se u njegovim tekstovima najčešće odvija u tranzicijskim prostorima na društvenim marginama (skladišta, gradilišta, predgrađa itd.), u prostoru koji je istovremeno konkretan i metaforičan (vidi: M.-P. Sébastien, 2001; M. Corvin, 2013). Dramske situacije u pravilu imaju primat nad radnjom, a priča je rascjepkana i raspršena diljem teksta te je kao takva podložna montaži. Uvod i potpuno rješenje dramskog sukoba, kao i logične uzročno-posljedične veze te pravolinijski tijek radnje, nisu pravilo. Kao takvi, Koltèsovi dramski tekstovi primjeri su mutacije dramske forme nakon 1880. godine te odbacivanja načela jedinstva i cjelovitosti, na kojima se temelji aristotelovsko-hegelovski model drame, kao i dobro skrojeni komad, a o čemu piše Jean-Pierre Sarrazac u *Poetici moderne drame: od Henrika Ibsena do Bernard-Marije Koltèsa* (*Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, 2012.).⁹

Tijekom devedesetih godina 20. stoljeća Bernard-Marie Koltès stekao je status klasika suvremenoga francuskog i svjetskog kazališta.¹⁰ *Povratak u pustinju* 2007. godine uvršten je na repertoar Comédie-Française, čime je simbolički dovršena kanonizacija tog autora, unatoč činjenici da je izvedba izazvala određene prije-pore. Redateljica predstave, Muriel Mayette, nije poštovala Koltèsovu želju da lik Arapina Aziza tumači glumac koji je pripadnik tog naroda. François Koltès, dramatičarov brat i vlasnik autorskih prava, pokrenuo je postupak oduzimanja prava na izvedbu teksta Comédie-Française, no sudac u postupku njegov je zahtjev odbio. Francuski su se kazališni umjetnici podijelili na one koji su izrazili podršku Françoisu Koltèsu i zalagali se za poštivanje autorovih želja te na one koji su branili umjetničku slobodu kazališnih redatelja, koja podrazumijeva autonomnost pri odabiru članova glumačkog ansambla (više u: D. Fancy, 2008; C. Desclès, 2015).

Osim niza izvedbi u brojnim europskim i sjevernoameričkim kazalištima, poznavanju i vrednovanju Koltèsova dramskog opusa doprinos su dale i biografije, čiji su autori Brigitte Salino (2009) i Arnaud Maïssetti (2018b), niz znanstvenih skupova o njegovu djelovanju (održanih u Caenu, Parizu, Metzu itd.) i brojne

⁹ Žan-Pjer Sarazak, *Poetika moderne drame* (2012.), prev. Mirjana Miočinović, Clio, Beograd.

¹⁰ Nacionalnu, kao i međunarodnu, kazališnu recepciju Koltèsova opusa olakšao je njegov brat François Koltès, koji je, svima koji su to tražili, odobravao izvedbe (A. Ubersfeld, 2001: 193).

monografske studije (npr. A. Ubersfeld, 1999; C. Bident, 2000; F. Bernard, 2010; S. Hage, 2011; A.-F. Benhamou, 2014; A. Petitjean, 2018 itd.). Do kraja 20. stoljeća na scenu su se uglavnom postavljali tekstovi napisani nakon djela *Noć upravo prije šuma*, no posljednjih petnaestak godina zamjetna je tendencija otkrivanja i valorizacije Koltèsova mladenačkog dramskog opusa.

Koltèsovi su dramski tekstovi prevedeni na velik broj stranih jezika i izvođeni su u kazalištima u posve različitim kulturnim sredinama, među kojima je i hrvatska. Koltèsove su drame u hrvatskom kazalištu devedesetih godina 20. stoljeća postavljene u specifičnom kontekstu u kojem su supostojala dva kulturna prostora, jedan koji je favorizirao kulturnu proizvodnju tradicionalnijeg tipa i bio usmjeren prema afirmaciji nacionalnih vrijednosti te drugi, izrazitije otvoren međunarodnim umjetničkim tokovima i kritičkom sagledavanju suvremene stvarnosti (usp. A. Zlatar, 2001; D. Vidović, 2010). U prvoj polovici devedesetih godina prošloga stoljeća, na temelju uvida u repertoare hrvatskih kazališta, može se uočiti nešto slabija prisutnost recentne strane drame. No tijekom druge polovice navedenog desetljeća situacija se izrazitije mijenja (A. Lederer, 2004: 52). U navedenom se razdoblju u hrvatskim kazalištima uprizoruju tekstovi Patricka Marbera, Davida Ivesa, Jona Fosse, Marka Ravenhilla, Mariusa von Mayenburga, Nikolaja Koljade i drugih suvremenih stranih dramatičara.

Najizvođeniji suvremeni francuski autor u hrvatskom kazalištu devedesetih godina prošloga stoljeća bio je Bernard-Marie Koltès (A. Lederer, 2004: 51). U Zagrebačkom kazalištu mladih 1994. godine postavljena je drama *Roberto Zucco*, a u Dramskom kazalištu Gavella 1998. godine *Zapadno pristanište*. Na samom početku idućeg desetljeća, 2000. godine, uprizorena su još dva Koltèsova dramska teksta, *U samoći pamučnih polja* u Dramskom kazalištu Gavella te *Povratak u pustinju* na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu.

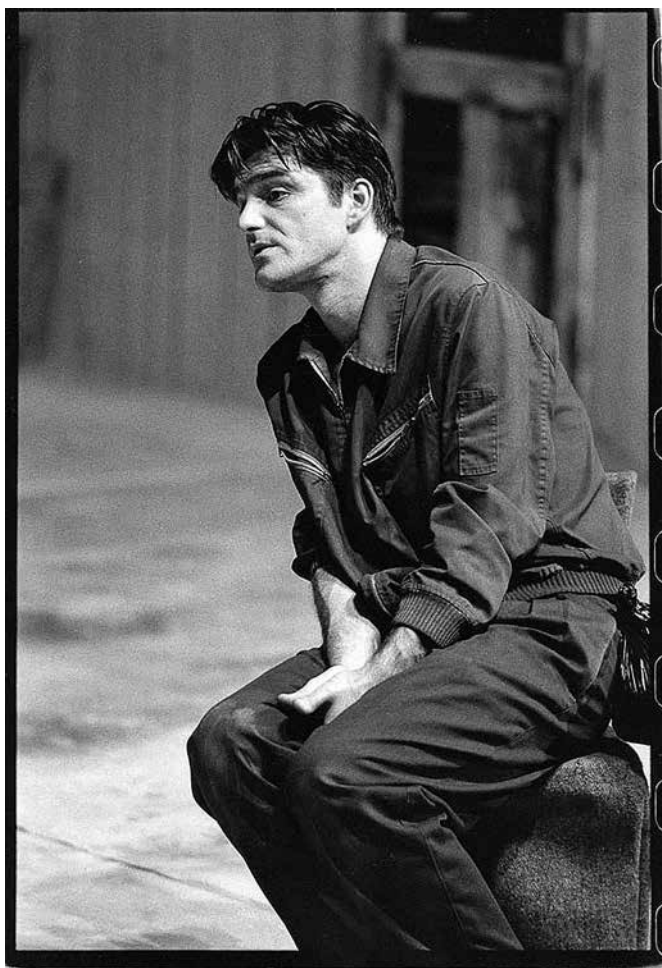
Namjera je ovog rada analizirati recepciju Koltèsovih drama (*Roberto Zucco*, *Zapadno pristanište*, *U samoći pamučnih polja*, *Povratak u pustinju*) u hrvatskom glumištu devedesetih godina i 2000., sagledati ulogu posrednika u tom procesu i kontekst u kojem su tekstovi izvedeni, pokušati rekonstruirati osnovne crte redateljskih čitanja Koltèsovih drama te analizirati reakcije kazališne kritike i šire stručne javnosti na četiri izvedbe Koltèsovih drama u hrvatskim kazalištima. Teorijski i metodološki oslonac za kontekstualnu analizu kazališnoga čina i rekonstrukciju odsutnog teksta predstave potražiti će se u semiotici kazališta (usp. M. De Marinis, 2006; E. Fischer-Lichte, 2015; P. Pavis, 2016). Analiza se temelji na sačuvanom teatrografskom materijalu (programske knjižice, fotografije, kazališne kritike), s posebnim osvrtom na jedinu snimljenu predstavu (*Povratak u pustinju*).¹¹

11 Koristim priliku kako bih zahvalila na suradnji Ozani Iveković iz Zagrebačkog kazališta mladih, Martini Matoti iz Dramskog kazališta Gavella, Davoru Vukoviću iz Hrvatskoga narodnog kazališta iz Splita te djelatnicima Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Roberto Zucco

Roberto Zucco, posljednji tekst koji je B.-M. Koltès napisao, prvi je uprizoren u hrvatskom kazalištu. Tekst je dovršio ujesen 1988. godine, no praizveden je tek godinu dana nakon Koltèsove smrti, 12. travnja 1990. u berlinskom kazalištu Schaubühne, u režiji Petera Steina. Nakon navedene berlinske te francuske praizvedbe u Théâtre National Populaire u Villeurbanneu, *Roberto Zucco* na pozornicu je postavljen u Danskoj, Švedskoj, Austriji, Kanadi, Kolumbiji, Španjolskoj, Finskoj, Mađarskoj, Italiji, Norveškoj, Nizozemskoj, Poljskoj, Rumunjskoj, Rusiji, Češkoj itd. (D. Bradby, 1997: 86). Uprizorenja *Roberta Zucca* u Francuskoj bila su praćena polemikama koje su se intenzivirale nakon što je izvedba predstave u

Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 1994. *Roberto Zucco* – Slavko Juraga.



Chambéryju, gradu u kojem je Roberto Succo ubio policajca, zabranjena.¹² Koltès je lik Roberta Zucca oblikovao nakon što je na tjeratici u pariškom metrou ugledao lice Roberta Succa, psihijatrijskog bolesnika koji je, na pragu punoljetnosti, ubio oca (B.-M. Koltès, 1999: 111). Iz ustanove za mentalno oboljele, u kojoj je bio smješten, nekoliko je godina kasnije pobjegao i tom prilikom ubio majku te još nekoliko osoba u Francuskoj.¹³

Koltèsov tekst podijeljen je na petnaest prizora, tijekom kojih Roberto Zucco bježi iz zatvora, ubija majku i policajca, oduzima nevinost djevojci koja ga na kraju izruči policiji, razgovara sa starcem u metrou, drži taoce u parku, biva uhićen i počinu samoubojstvo. Taj dramski tekst ima kompleksniju radnju, više dijaloga i dramskih likova nego prethodni Koltèsovi tekstovi.

Roberta Zucca na hrvatski su jezik preveli Ivica Buljan i Tatjana Tadić, a praižveden je u Zagrebačkom kazalištu mladih, u dvorani Istra, 4. studenog 1994. Predstavu je režirao francuski kazališni redatelj Christian Colin, uz asistenciju Gillesa Blancharda i Tatjane Aćimović.¹⁴ Dramaturg predstave, napravljene u suradnji s Théâtre national de Bretagne i s Francuskim institutom iz Zagreba, bio je Ivica Buljan.¹⁵

Zagrebačko kazalište mladih od kazališne sezone 1994./1995. vodili su ravnatelj Leo Katunarić i njegov zamjenik Ozren Prohić.¹⁶ Namjera ravnatelja Katunarića bila je aktivno pratiti tendencije u suvremenom europskom kazalištu, na repertoar uvrstiti veći broj naslova inozemnih autora te afirmirati suvremenu hrvatsku dramu ujedno zadržavajući visoku umjetničku kvalitetu koja je uspostavljena uspješnim predstavama iz prethodnih kazališnih sezona (*Magic&Loss* Eduarda Milera, *Knjiga o džungli* Janusza Kice, *Zimska bajka* Renea Medveška itd.) (D. Vrgoč, 1994a; H. Ivanković, 1994; H. Ivanković, 2020: 119-121). Leo Katunarić aktivno je surađivao s inozemnim kazališnim redateljima, koji su tijekom njegova ravnateljskog mandata potpisali neke od najuspješnijih predstava Zagrebačkog kazališta mladih (primjerice *Tri mušketira* Janusza Kice, *Tri sestre* i *Ujak Vanja* Paola Magellija itd.). Među njima je bio i Francuz Christian Colin, redatelj *Roberta Zucca*.¹⁷

12 Protiv zabrane navedene izvedbe protestirali su brojni francuski kazališni umjetnici, među kojima su bili i Patrice Chéreau, Michel Piccoli, Ariane Mnouchkine i dr. (T. Lepsoo, 2019: 74-77).

13 Uhićen je 1988. godine u blizini Venecije, nakon čega je izvršio samoubojstvo u zatvoru.

14 Članovi glumačkog ansambla predstave bili su Slavko Juraga, Zdenka Marunčić, Ksenija Marinković, Doris Šarić Kukuljica, Vili Matula, Rajko Bundalo, Suzana Nikolić, Franjo Jurčec, Urša Raukar, Siniša Ružić, Maro Martinović, Slavica Jukić, Jelena Miholjević, Branko Supek, Damir Šaban, Davor Borčić, Pjer Meničanin i Filip Nola.

15 Skulpture i instalacije napravila je Anne Leray, scensku glazbu Lada Kos, scenografiju i kostimografiju osmislio je Jean Bauer, pomoćnica scenografa bila je Tanja Lacko, a kostimografa Mirjana Zagorec. Svjetlo je oblikovao Olivije Marečić.

16 Te je iste godine u Zagrebu, u sklopu festivala Eurokaz, izveden *Roberto Zucco* u produkciji Slovenskoga mladinskog gledališća u Ljubljani.

17 Christian Colin francuski je glumac, scenograf, pedagog i kazališni redatelj. Od 1981. vodi kazališnu skupinu Atelier 2, a 1991.-1994. bio je ravnatelj École du théâtre national de Bretagne.

Dramaturg predstave, Ivica Buljan, u programskoj je knjižici B.-M. Koltèsa predstavio kao posljednjeg klasicista i nasljednika Jeana Racinea, a lik Roberta Zucca usporedio s Edipom i Hamletom. U tekstu objavljenom u programskoj knjižici detaljno se osvrnuo na dramatičarevu biografiju, posebice na njegova putovanja te promišljanja o kazališnoj umjetnosti. B.-M. Koltès je predstavlján kao važan autor čije su tekstove na europskim pozornicima postavljali ugledni redatelji poput Petera Steina.

Redatelj Christian Colin *Roberta Zucca* tumači kao paradigmatšku dramu bolesnog društva s kraja stoljeća, koja postavlja brojna pitanja ne nudeći odgovore na njih (D. Vrgoč, 1994b).

Kazališna kritičarka Dubravka Vrgoč iz *Vjesnika* predstavu je pozitivno ocijenila. Dubravka Vrgoč ističe da je ovaj tekst „osvojio europske pozornice“, hvali glumačke izvedbe te zaključuje da je *Roberto Zucco* „predstava koja nedvojbeno nudi najširi spektar kazališnih značenja na zagrebačkim pozornicama u ovom trenutku“ (D. Vrgoč, 1994c: 12).

Zapadno pristanište

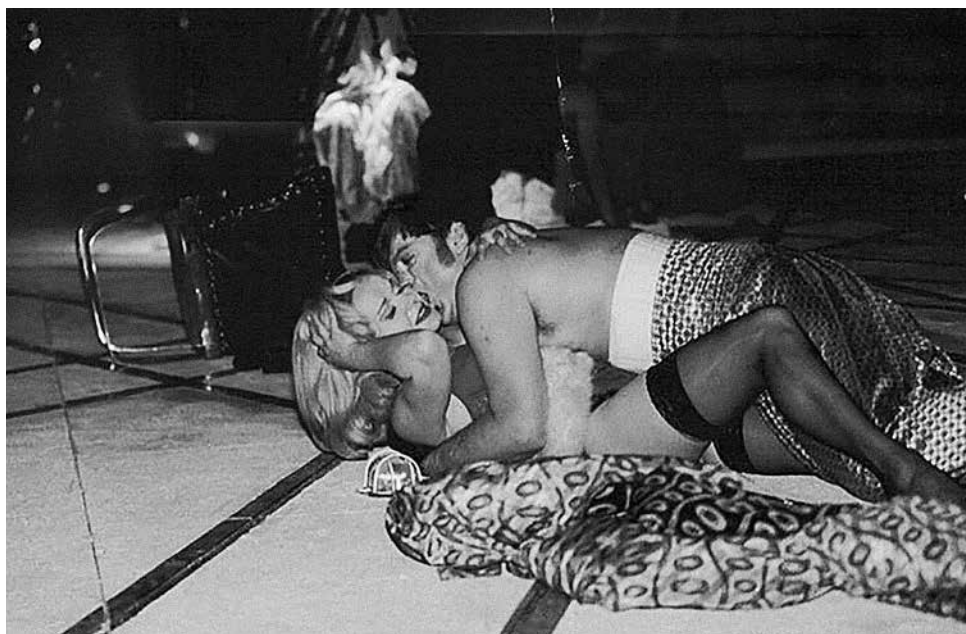
Dvije godine nakon hrvatske/zagrebačke praiizvedbe *Roberta Zucca*, u Dramskom je kazalištu Gavella 7. travnja 1998., u prijevodu Zlatka Wurzberga i u režiji Krzysztofa Warlikowskog, premijerno izvedeno *Zapadno pristanište*.¹⁸ Poljskog redatelja Krzysztofa Warlikowskog (1962.) ondašnji je ravnatelj DK Gavella Krešimir Dolenčić angažirao na preporuku Borne Baletića (D. Vrgoč, 1998a: 32-33).¹⁹ K. Dolenčić, koji je navedeno kazalište vodio 1993. – 2003. godine, često je surađivao sa stranim redateljima (među kojima su bili i Jernej Lorenci, Paolo Magelli, David Farr i dr.) te je na repertoar kazališta uvrstio niz tekstova suvremenih dramatičara. Koltèsov dramski opus K. Warlikowskom nije bio nepoznanica zato što je 1995. godine postavio *Roberta Zucca* u Teatru Nowom u Poznanju. Rad na navedenoj predstavi, kao i otkriće Koltèsova opusa općenito, bili su ključni za kasniji profesionalni rad K. Warlikowskog. Tijekom rada na ovom projektu počeo je razvijati vlastitu metodu rada u kazalištu te okupljati suradnike koji će postati stalni članovi njegova ansambla (J. Drobnik-Rogers, 2012: 83-84).

Radnja *Zapadnoga pristaništa*, koje je Koltès napisao nakon boravka u New Yorku,²⁰ odvija se u hangaru u luci gdje burzovni mešetar Maurice Koch, nakon

18 Preveo i dramatisirao Ivica Buljan. Scenograf i kostimograf jest Małgorzata Szcześniak. Scensku glazbu potpisuje Legen. Uloge tumače Božidar Alić, Ksenija Pajić, Helena Buljan, Edita Majić, Slavko Brankov, Filip Šovagović, Ranko Zidarić i Sreten Mokrović.

19 K. Warlikowski studirao je romanistiku i kazališnu režiju na Jagelonskom sveučilištu u Krakovu. Usavršavao se kod Petera Brooka u pariškom kazalištu Bouffes du Nord i Giorgia Strehlera u Piccolo Teatro u Milanu. Stvorio je vlastitu kazališnu poetiku koja se temelji na suradničkom radu s glumcima. Osnivač je i voditelj kazališta Nowy Teatr iz Varšave. Danas je jedan od najcjenjenijih poljskih i europskih kazališnih umjetnika.

20 Na pisanje ga je potaknuo boravak u napuštenom skladištu u luci na West Endu, okupljajući



Bernard-Marie Koltès, *Zapadno pristanište*, Dramsko kazalište Gavella, Zagreb, 1998.

što je pronevjerio novac iz karitativnih fondova koje mu je povjerila Crkva, dolazi izvršiti samoubojstvo.²¹ S tajnicom Monique stiže u mikrosvijet hangara, heterotopije na rubu svijeta, gdje susreće imigrante u potrazi za boljim životom, trgovce drogom i sitne kriminalce.

Krzysztof Warlikowski *Zapadno pristanište* tumači kao tekst koji progovara o osamljenosti, otežanoj međuljudskoj komunikaciji i društvenim otpadnicima. Na ulicama je Zagreba, dok je pripremao predstavu, primijetio ljude slične likovima u Koltèsovima dramama (D. Vrgoč, 1998a: 19). Tijekom rada na predstavi suradnja s glumcima bila mu je od presudna značenja. Ističe da su njihov temperament i način na koji poimaju kazališnu umjetnost presudno utjecali na njegovu režiju *Zapadnog pristaništa* (D. Vrgoč, 1998a: 19). Scenografiju za predstavu napravila je stalna suradnica K. Warlikowskog Małgorzata Szcześniak, a glazbu hrvatska etno glazbena skupina Legen.

Reakcije kazališnih kritičara na tu su predstavu uglavnom bile pozitivne. Autori kritika i dalje osjećaju potrebu čitateljima predstaviti dramatičara, istaknuti kvalitetu njegovih tekstova i zagovarati njihova uprizorenja na

beskućnika i trgovaca drogom. („Le point de départ de *Quai ouest* est un lieu, dans un coin du West End, l'ancien port, un dock désaffecté, un grand hangar vide, un abri pour les clodos, les pédés, les trafics. Un lieu où l'ordre normal n'existe pas.“) (B.-M. Koltès, 1999: 12-13)

²¹ Tekst je izveden 1984. u Veneciji, 1985. u Amsterdamu, 1986. u Parizu i Njemačkoj te 1987. u Ljubljani.

pozornicama hrvatskih kazališta. Kritičari redom izdvajaju nastup Božidara Alića u ulozi Mauricea Kocha i njegovu izvedbu vrednuju pozitivno (D. Vrgoč, 1998b: 25; Ž. Ciglar, 1998: 31). Želimir Ciglar drži da se na premijeri „uistinu zbilo kazalište“ te da će predstavu „voljeti mladi, šokirat će zrelije, a pamtit će je svi“ (Ž. Ciglar, 1998: 31). Mira Muhoberac predstavu je vrednovala u nešto drugačijem tonu. Ona drži da rad redatelja i ansambla nije rezultirao „snažnom i dubokom predstavom“ te da je ona „u velikoj želji i s ekshibicionističkim impulsima glumačke prenaplašenosti - izgorjela“. Tekst o predstavi zaključuje konstatacijom da oдавно nije gledala „ovako mučnu, dosadnu i u sebe kotrljajuću se predstavu“ (M. Muhoberac, 1998: 25).

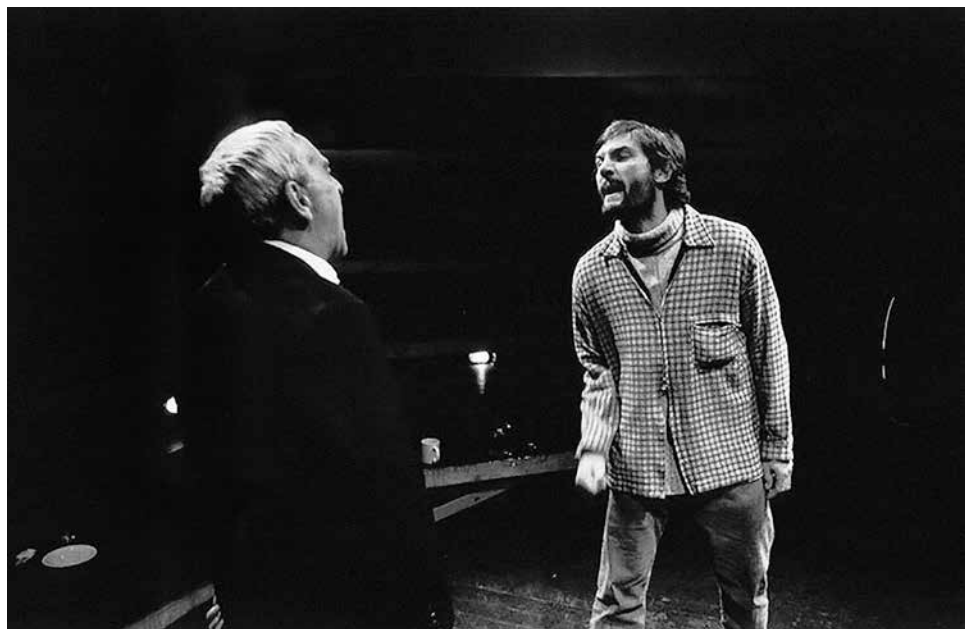
U samoći pamučnih polja

Koltèsov dramski tekst *U samoći pamučnih polja* premijerno je izveden 26. veljače 2000., na sceni Mamut Dramskog kazališta Gavella u Zagrebu, u prijevodu Ivice Buljana, Svena Medveška i Tatjane Tadić. Predstavu je režirao Mislav Brečić, a uloge su tumačili Pero Kvrđić (Dealer) i Sven Medvešek (Kupac).

Tekst *U samoći pamučnih polja* nalikuje filozofskoj debati i temelji se na konfrontaciji dva retorički strukturirana monologa. Klijent dolazi na Dealerov teren na marginama urbanog prostora s namjerom da zadovolji neimenovanu žudnju, a Dealer mu, hineći poniznost, nudi ono što traži. Dva lika povezuje

Bernard-Marie Koltès, *U samoći pamučnih polja*, Dramsko kazalište Gavella, Zagreb, 2000.

Dealer – Pero Kvrđić, *Kupac* – Sven Medvešek.



žudnja, a *deal* je jedini mogući odnos među njima. Likovi postoje isključivo u međusobnom odnosu, oblikovani su u replikama koje izgovaraju, kao i prostor u kojem se susreću. Književna kritika istaknula je formalne i jezične kvalitete teksta koji se oslanja na baštinu klasicističke dramaturgije (P. Pavis, 2002: 78-82).

Patrice Chéreau prvi je put uprizorio *U samoći pamučnih polja* 1987. godine, s Isaacom de Bankoléom i Laurentom Maletom u ulogama Dealera i Klijenta. Iduće je kazališne sezone predstava obnovljena, no Patrice je Chéreau zamijenio Isaaca de Bankoléa u ulozi Dealera. Predstava je obnovljena tijekom kazališne sezone 1995./1996. u pariškom Odéon-Théâtre de l'Europe, s Patriceom Chéreauom i Pascalom Gregorryjem u glavnim ulogama.²²

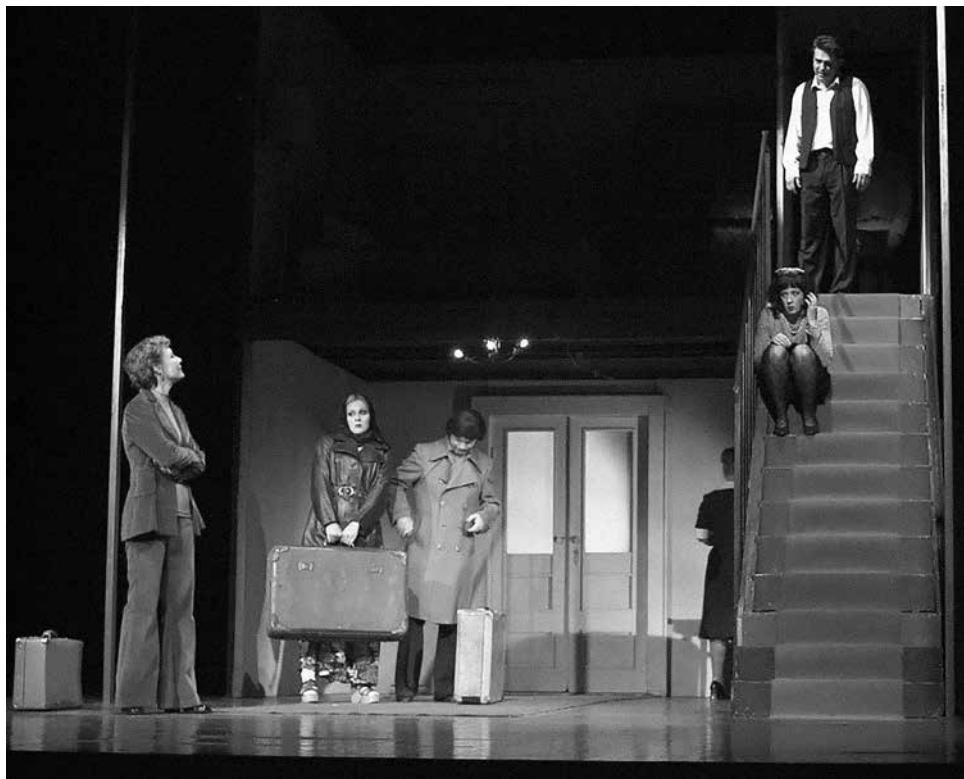
Zagrebačko uprizorenje drame *U samoći pamučnih polja* izvedeno je u maloju dvorani kazališta Gavella. Glumci su bili okruženi gledateljima, a jedni su i drugi bili osvijetljeni u jednakoj mjeri. Sven Medvešek, u traper hlačama i iznošenoj košulji, i Pero Kvrgić, u crnom odijelu i s maramom oko vrata, po praznoj su se pozornici kretali poput boksača u ringu sukobljavajući se dugim replikama koje su izgovarali distancirano.

O predstavi su pisali Dubravka Vrgoč u *Vjesniku* i Želimir Ciglar u *Večernjem listu*. Iz razgovora koji je Dubravka Vrgoč, uoči premijere, vodila s redateljem predstave može se saznati da je on tekst pročitao kao ilustraciju susreta dva svijeta, tj. dva različita načina života. Prema Brečiću, *U samoći pamučnih polja* govori o susretu čovjeka koji ne razmišlja o sebi i o svijetu u kojem živi, pravdajući se radnim obvezama, te čovjeka koji analitički promatra svijet i koji se usredotočio na druge (D. Vrgoč, 2000a: 15). Mislav Brečić žudnju, na kojoj se temelji odnos dva lika, ne tumači kao homoseksualnu žudnju, na čemu je u jednom od tri uprizorenja istog teksta inzistirao Patrice Chéreau, uz pojašnjenje da takvo iščitavanje drži osiromašenjem Koltèsova djela te da je „iskaz vrlo nepotrebne isključivosti koja banalizira znatno slojevitiju poeziju. Poeziju koja nas vodi u svakom slučaju dalje, nego što nas vodi vlastiti libido.“ (D. Vrgoč, 2000a: 15) Oba kazališna kritičara pozitivno vrednuju dramski tekst, predstavu te, posebice, glumačke izvedbe. Želimir Ciglar glumačke izvedbe opisuje kao „zanesene i strastvene“ pojašnjavajući da je Mislav Brečić Koltèsov tekst interpretirao kao potragu glumaca za smislom (Ž. Ciglar, 2000).

Povratak u pustinju

U *Povratku u pustinju*, žanrovski teško odredivom tekstu koji je napisao za glumicu Jacqueline Maillan, B.-M. Koltès obračunao se s provincijskim mentalitetom. Radnja se odvija u neimenovanom francuskom provincijskom gradu šezdesetih godina 20. stoljeća. Počinje u trenutku kad se Mathilde, nakon petnaestak

²² Predstavu se igrali na praznoj pozornici, vizualni se dojam temeljio na složenom sustavu osvijetljenja, a auditivni na glazbi britanske skupine Massive Attack.



Bernard-Marie Koltès, *Povratak u pustinju*, Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, 2000.,
foto: M. Biljak.

godina izbivanja, s dvoje odrasle djece iz Alžira vrati u rodnu Francusku. Mathildin povratak uzrokuje obnovu sukoba s njezinim bratom Adrienom i borbu oko podjele obiteljskog nasljeđa. U *Povratku u pustinju* povijesna se kriza (rat u Alžiru) prožima s obiteljskom.

Tekst je, u Chéreauovoj režiji praižveden u pariškom Théâtre du Rond-Point, s uglednim francuskim glumcima Jacqueline Maillan i Michelom Piccolijem u glavnim ulogama. Predstava je, zato što je B.-M. Koltès pokušavao doprijeti do šireg kruga publike, postavljena u kazalištu u središtu grada, a ne u Nanterreu, na gradskoj periferiji.

U Hrvatskoj je *Povratak u pustinju* praižveden na pozornici nacionalnog kazališta u Splitu 3. ožujka 2000. Koltèsov je tekst, u prijevodu Zlatka Wurzberga, režirao Ivica Buljan, koji je u to vrijeme bio ravnatelj drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu.²³ Intendantica spomenutog kazališta od 1998. godine bila

²³ Članovi glumačkog ansambla bili su Zoja Odak, Milan Štrlijić, Elvis Bošnjak, Nives Ivanković, Nikola Ivošević, Arijana Čulina, Bruna Bebić Tudor, Jasna Malec, Denis Božić, Mladen Badovinac, Milivoj Beader, Čedo Martinić, Ilija Zovko i Nenad Srdelić.

je Mani Gotovac, koja je, kao i ravnatelj drame Ivica Buljan, imala namjeru sustavno preoblikovati način djelovanja toga javnog kazališta i privući u njega širi krug gledatelja. Javno kazalište Gotovac i Buljan poimali su kao mjesto susreta svih građana, u kojem se nitko neće osjećati isključen. Ravnateljski mandat Mani Gotovac bio je obilježen snažnim reakcijama gledatelja i lokalnih kritičara te nizom polemika koje su pojedine predstave, poput *Šest lica traži autora* u režiji François-Michela Pesentija, izazivale (više u: I. Buljan, 1999; M. Lisjak, 2002; I. Ora, 2014).

Ivica Buljan svojim je splitskim predstavama *Baš beton i stupovi društva* te *Povratkom u pustinju* pokušao uvesti novokazališnu estetiku na scenu splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta. *Povratak u pustinju* odlučio je uprizoriti u Splitu zato što je uočio poveznice između provincijskog mentaliteta Splita i francuskoga provincijskog grada u kojem se radnja Koltèsove drame odvija. Buljan provinciju u Koltèsovu tekstu doživljava kao „sterilnu, jalovu, samozadovoljnu“ te kao mjesto „nasilja, terora banalnosti svakodnevice“. Drži da *Povratak u pustinju* razobličava konzervativni svjetonazor i „pozitivno vrednuje heterogenost društva“ (nav. prema: D. Vrgoč, 2000b). Sličnost u mentalitetu hrvatske i francuske provincije potaknule su ga da na pozornicu postavi taj tekst koji „progovara o poznatim gnjusnim stvarima o kojima svaka provincija šuti“. Pojašnjava da je mentalitet Splita „prepoznatljiv u ovom tekstu i to je ono što najviše provocira i što nas je privuklo radu na predstavi. U malom mjestu sve se stvari u biti znaju, ali se skrivaju i Koltès kroz različite metafore govori i o tipičnim provincijskim problemima naše sredine.“ (nav. prema: S. Relja, 2000a)

Uoči premijere predstave Ivica Buljan u medijima je B.-M. Koltès predstavio kao „najvećeg dramskog pisca kraja stoljeća“ i „klasika suvremenog kazališta“, čije su tekstove uprizorili najvažniji suvremeni europski redatelji (Alexander Lang, Peter Steiner). Mišljenja je da su teme koje B.-M. Koltès u tekstu problematizira (obiteljski odnosi, Alžirski rat, šovinizam, incest) i u Splitu/Hrvatskoj zanimljive (H. Konsa, 2000; S. Relja, 2000a; J. Parić, 2000: 45). Sudeći prema broju tekstova objavljenih u dnevnim novinama uoči premijere, predstava se očekivala s nestrpljenjem i velikim zanimanjem.

Rad na predstavi trajao je tri mjeseca, u za glumce zahtjevnim uvjetima (usp. Z. Olić, 2000). Na gornjem se dijelu plakata predstave, melodramatična prizvuka, nalaze portreti Milana Štrljica i Zoje Odak, koji tumače glavne uloge, a u donjem pustinjski krajolik s tri deve u pokretu. U programskoj knjižici, pokraj Koltèsove biografije, objavljena su i autorova razmišljanja o kazališnoj umjetnosti te citati iz tekstova uglednih francuskih teatrologa o Koltèsovu opusu.

Predstava je izvedena na pozornici-kutiji splitskog kazališta, pred gledateljima koji su pasivno, u mraku, promatrali zbivanja na pozornici. Scenograf Slaven Tolj na pozornici je oblikovao obiteljsku kuću, koju su gledatelji vidjeli u presjeku. U prizemlju se nalazio hodnik s ulaznim vratima, a na katu, do kojeg vode

stepenice, spavaća soba. Prizori koji se odvijaju u vrtu obiteljske kuće igrani su na prednjem dijelu pozornice, na kojoj se nalazio zid i stablo. Tijekom izvedbe svjetlo je bilo prigušeno, čime je dodatno naglašena teška i konfliktna obiteljska situacija. Glazbu je za predstavu skladao, i na pozornici je tijekom predstave uživo izvodio, splitski glazbenik Dragan Lukić Luky. Kostimi i frizure oblikovani su, bez stiliziranja, u skladu s modom šezdesetih godina prošloga stoljeća.²⁴

Koltèsov dramski tekst nije kraćen. Na pozornici su izgovorene sve replike *Povratak u pustinju*, u izvrsnom prijevodu Zlatka Wurzberga. Predstava je, unatoč duljini samog teksta, trajala nešto manje od dva sata zato što su glumci replike izgovarali brzo, distancirano, bez psihološkog uživanja i emocionalnog punjenja. Ivica Buljan Koltèsov je tekst tretirao kao zadanost, na njegovim je vrijednostima temeljio uprizorenje, a od glumaca je tražio da ga izgovore bez tumačenja. U predstavi su, u sporednim ulogama, nastupili članovi amaterske kazališne skupine Odron (Denis Božić, Mladen Badovinac i Aleksandar Antić) i njihove su izvedbe, zbog dikcijskih nesavršenosti, bile u otklonu od izvedbi ostatka, prilično ujednačenog, ansambla.²⁵

Ivica Buljan, koji je u to vrijeme bio na početku redateljske karijere, oslonio se na izvedbeni potencijal dramskog teksta, poštovao je sve autorske upute u didaskalijama, kao i one u samom tekstu, te je u uprizorenju istaknuo posebnosti i kvalitete *Povratak u pustinju*. Koltèsovu želju da se *Povratak u pustinju* izvede kao komični komad I. Buljan nije poštovao.²⁶ U uprizorenju je dodatno naglasio implicitnu seksualnost i incestuozan odnos te agresivnost u međuljudskim odnosima. Iako je u razgovorima s novinarima ukazivao na sličnost Splita i francuske provincije, I. Buljan u predstavi na lokaliziranju radnje u Split, ili na progovaranju o specifičnim problemima lokalne sredine, nije inzistirao.

Reakcije kazališnih kritičara bile su oprečne. Dubravka Vrgoč pohvalila je scenografiju, kostimografiju, glazbu, glumačke izvedbe, Buljanovu interpretaciju ocijenila je „nadahnutom i promišljenom“, a za predstavu u cjelini drži da polemizira s vremenom i upućuje na „potrebu drugačijeg teatra“ (D. Vrgoč, 2000c). Dalibor Foretić također je pohvalio sve elemente predstave, posebice glazbu i način na koji su glumci izgovarali tekst (D. Foretić, 2002: 123-125). Slaven Relja i Jasen Boko pozitivno su vrednovali Koltèsov tekst, kostime, glazbu, glumačke izvedbe, posebice one Zoje Odak i Milana Štrlića, no oboje drže da Ivica Buljan

24 Kostimografkinja Najda Bauk pozvala je građane Splita da kazalištu doniraju odjeću i cipele iz šezdesetih godina.

25 Članovi grupe The Beat Fleet, kao članovi amaterske kazališne skupine Odron, sudjelovali su u izvedbi predstave *Baš beton i stupovi društva*, u režiji Ivice Buljana. Predstava je premijerno izvedena na Splitskom ljetu 1999. godine.

26 „*Povratak u pustinju* prvi je komad u kojem sam želio da komično dominira.“ („*Le Retour au désert* est la première pièce dans laquelle j'ai voulu que le comique prédomine“) (B.-M. Koltès, 1999: 95)

nije dorastao zadatku te da je predstavu „režirao pravocrtno, suhoparno i na trenutke dosadno“ (S. Relja, 2000b) te s „otužnim“ rezultatom (J. Boko, 2000). Boko drži da je takav rezultat posljedica Buljanove bezidejnosti i slijepe realizacije Koltèsovih zamisli o realizaciji vlastita teksta na pozornici. Osim tih, izrazito ili umjereno pohvalnih, kazališnih kritika, objavljene su i dvije izrazito negativne kritike, čije su autori splitski kazališni kritičari Vlatko Perković i Anatolij Kudrjavcev. Perković u predstavi prepoznaje znakove propadanja kazališta, za što drži da su podjednako krivi Koltèsov dramski tekst i njegovo uprizorenje (V. Perković, 2000). Mišljenja je da je predstava samo dodatno istaknula sve mane Koltèsove dramaturgije: „pabirčenje po starim formama“, „neupućenost u fenomenološke zahtjeve dramskog iskaza“, „nedostatak motiviranosti“, „isticanje seksualnosti i incestuoznog odnosa“ itd. Anatolij Kudrjavcev slična je stava. Kritizira Koltèsov tekst, zamjera mu nedramatičnost, manjak duhovitosti, nedostatak dramske strukture te svodenje ljudskih odnosa na brutalnost, bezosjećajnost i elementarne materijalne potrebe (A. Kudrjavcev, 2000). Redatelju Buljanu Kudrjavcev zamjera inzistiranje „na rasapu, poremećenosti, bezdušnosti, simboličkoj destrukciji i beznađu“. Kudrjavcev kritizira činjenicu da su glumci replike izgovarali u brzom ritmu, bez psihološkog nijansiranja. Zaključuje da s predstave „nitko neće otići ravnodušan“ te dodaje: „Dapače. Mnogi ma će se poremetit probava. Zapravo, bilo bi učinkovitije da umjesto uobičajeno glupe kazališne kritike, o ovoj predstavi uvaženi splitski psihijatar, u gledalištu nazočni dr. Borben Uglešić, objavi svoju stručnu dijagnozu te preporuči terapiju. Ako ima spasa.“ (A. Kudrjavcev, 2000)

Na kritike V. Perkovića i A. Kudrjavceva osvrnula se Ivana Sajko, koja pojašnjava da I. Buljan poštuje autorske intencije te da Koltèsove drame „ne trpe patetičnost kazališta, još manje uživljavanje i egzaltaciju“ (I. Sajko, 2000a; I. Sajko, 2000b: 18-19). Dodaje da Koltèsov tekst traži izvođača, a ne glumca, da je njegove tekstove nužno postavljati s dubokom poniznošću naspram ljepote teksta, što je na nacionalnim kazališnim pozornicama, prema Sajko, teško zamislivo. Sajko brani Buljanovo uprizorenje i namjere tadašnjeg vodstva splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta, a lokalnim kazališnim kritičarima spočitava konzervativnost, skučenost, provincijalizam i poimanje kazališta kao mjesta na kojima se opslužuju uvijek ista očekivanja pretplatničke publike (I. Sajko, 2000b: 18-19).

Zaključne konstatacije

Recepcija dramskog opusa B.-M. Koltèsa u hrvatskoj je kulturi počela nakon autorove smrti, desetak godina nakon francuske i sa svega nekoliko godina zakašnjenja ili istovremeno s onom u drugim europskim kulturnim sredinama. Za Koltèsovo, formalno izrazito inovativno, dramsko pismo zanimanje najprije pokazuju Zagrebačko kazalište mladih i Dramsko kazalište Gavella, čiji su ravnatelji u to vrijeme bili Leo Katunarić i Krešimir Dolenčić. Navedena su kazališta na

svoje repertoare devedesetih godina prošloga stoljeća redovito uvrštavala suvremenu hrvatsku i inozemnu dramu i pokušavala aktivno pratiti tendencije u europskim, i svjetskim, kazališnim sredinama. Prostor za Koltèsovo dramsko pismo u hrvatskom se glumištu otvara u drugoj polovici devedesetih godina 20. stoljeća, kada su u razdoblju od šest godina uprizorena četiri njegova teksta. S četiri uprizorenja 1994.-2000. godine Koltès je bio najizvođeniji francuski i jedan od najizvođenijih suvremenih stranih dramatičara u hrvatskom kazalištu. U hrvatsko glumište ulazi posredovanjem subvencioniranih kazališta, od kojih jedno ima status nacionalnog.

Dio zasluge za uvođenje Koltèsova dramskog pisma na pozornice hrvatskoga kazališta pripada stranim kazališnim redateljima, Francuzu Christianu Colinu i Poljaku Krzysztofu Warlikowskom, koji su potpisali prve dvije režije Koltèsovih drama u nas. Inozemni su kazališni umjetnici posljednjih stoljeća bili česti gosti na pozornicama hrvatskih kazališta. Kao što Dalibor Foretić ukazuje, hrvatsko je kazalište tijekom svoje povijesti bilo otvoreno, a dodir je sa stranim kulturama i kazališnim umjetnicima bio ključan u potrazi za novim poetikama i osnovana na kojima će se graditi „zanimljiv, aktualan i relevantan teatar“ (D. Foretić, 1999: 49-54). Prisutnost stranih redatelja, među kojima su Paolo Maggelli, Janusz Kica, Vito Taufer i Eduard Miler, važno je obilježje devedesetih godina u hrvatskom kazalištu, stoga što su njihove predstave „bile zanatski uglavnom vrlo dobro skrojene, lijepe, kazališno, pa i novokazališno pismene te uvijek barem u intenciji da budu društveno relevantne i suvremene“ (A. Juniku, 2020: 160).

Ključni posrednik u Koltèsovoj hrvatskoj recepciji bio je, i jest, Ivica Buljan, koji je preveo *Roberta Zucca* i *U samoći pamučnih polja*, bio dramaturg uprizorenja *Roberta Zucca* te režirao *Povratak u pustinju*. Ivica Buljan pripada generaciji kazališnih redatelja koji su aktivnije počeli raditi tijekom devedesetih godina 20. stoljeća.²⁷ U kazališni svijet, nakon studija francuskog jezika i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu,²⁸ ulazi kao književni kritičar²⁹ i dramaturg. Njegova se kazališna poetika formirala na temelju uvida u slovenski i europski novi teatar, kakav je promovirao kazališni festival Eurokaz.³⁰ Često, u različitim kazališnim sredinama, režira tekstove modernih i suvremenih autora, među kojima privilegirano mjesto pripada P. P. Pasoliniju, H. Mülleru, E.

²⁷ Režira od 1995., kada je u Ljubljani inscenirao *Ime na vrhu jezika* Pascala Quignarda.

²⁸ Ivica Buljan diplomirao je na komparativnoj književnosti radom „Klasicistička“ dramatika Bernard-Marie Koltèsa. *Razvoj junaka od Raskolnikovova do Roberta Zucca*.

²⁹ Kazališne kritike objavljivao je u *Poletu*, *Studentskom listu*, *Startu*, *Slobodnoj Dalmaciji* i *Feral Tribuneu*.

³⁰ Ivica Buljan navodi da je za njegovo umjetničko sazrijevanje presudan bio međunarodni kazališni festival Eurokaz te djelovanje Ivice Boban i Pozdrava, Damira Bartola Indoša, Branka Brezovca i Dragana Živadinova (M. Blažević, 2007: 145-174).

Jelinek, H. Guibertu, P. Rambertu i Bernard-Marieji Koltèsu.³¹ U razgovoru koji je za časopis *Kazalište* 2013. godine vodio s Matkom Botićem, Buljan pojašnjava da mu je zadnjih petnaestak godina Bernard-Marie Koltès, kojeg je otkrio u isto vrijeme kad i Pasolini, ali je na njega djelovao intenzivnije, iznimno važan autor. Koltèsu poima kao, za svoje vrijeme, izrazito inovativnog autora čije kazalište „tek danas korespondira s vremenom u punome smislu“ i koji „za razliku od većine dramskih pisaca, kao i Pasolini i Heiner Müller, osim dramskog materijala nudi i kriptiran redateljski priručnik za scensku postavku toga pisma“ (I. Buljan u: M. Botić, 2013: 27).

U različitim je ulogama sudjelovao u pripremi tri od četiri predstave koje su u središtu zanimanja ovoga rada. Jezične i stilske specifičnosti Koltèsova dramskog pisma upoznao je prevodeći njegove drame te pišući diplomski rad o njegovim likovima. I. Buljan, o čemu svjedoče tekstovi koje je pisao za programske knjižice predstava *Roberto Zucco* i *Povratak u pustinju*, kao i njegovi intervjui, otkrivaju da dobro poznaje doprinose francuskih istraživača Koltèsovih opusa. U uprizorenju *Povratka u pustinju* polazi od samog teksta, njegovih izvedbenih potencijala i autorovih intencija. Koltèsovu tekstu pristupa s izrazitim poštovanjem i namjerom da istakne njegove kvalitete. Predstava ipak nije verbocentrična. Vizualni i auditivni elementi važan su i ravnopravan dio predstave. U *Povratku u pustinju* primjetna su neka od obilježja Buljanovih kasnijih predstava: važna uloga suvremene glazbe, suradnja s naturščicima, vizualno dojmive i stilske koherentne predstave.

Buljanovo zanimanje za dramski opus B.-M. Koltèsa ne jenjava ni u 21. stoljeću. Tijekom posljednja dva desetljeća uprizorio je niz Koltèsovih dramskih tekstova (I. Buljan; V. Kačić Rogošić, 2018: 71-73): *U samoći pamučnih polja*,³² *Noć upravo prije šuma*,³³ *Borba crnca i pasa*,³⁴ *Pijani proces*,³⁵ *Dan umorstva u priči o Hamlet*,³⁶ *Marš*,³⁷ *Salinger*,³⁸ *Roberto Zucco*,³⁹ *Me and Al*,⁴⁰ *Nickel Stuff*⁴¹ i *Zapadno pristanište*.⁴²

31 Usp. <https://www.hnk.hr/hr/biografija/ivica-buljan/>; <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=69911>.

32 Tekst režira 1997. na Hrvatskom radiju te 2012. u koprodukciji Mestnog gledališta iz Ptuja i Mini teatra iz Ljubljane.

33 Mini teater, Ljubljana, 1999.

34 Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, 2004.

35 Scena Gorica, Velika Gorica, 2008.

36 Mini teater, Ljubljana, 2005.

37 Mini teater iz Ljubljane i Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca iz Rijeke, 2005.

38 U koprodukciji Art radionice Lazareti, kazališta Hotel Bulić, Mini teatra, scene Amadeo, Zadra snova i Théâtre national de Bretagne iz Rennesa, 2009.

39 Maladype Teater, Budimpešta, 2013.; Mini teatar i Novo kazalište iz Zagreba, 2014.

40 Mini teater, Ljubljana i Kazalište Hotel Bulić, Zagreb, 2010.

41 Slovensko narodno gledališče, Ljubljana i Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, 2011.

42 Teatro Municipal Joaquim Benite, Almada, 2014.

Ivica Buljan dosad je uprizorio većinu Koltèsovih drama, uključujući one napisane prije *Noć upravo prije šuma*. U svjetskim je razmjerima zasigurno jedan od najaktivnijih promicatelja Koltèsova dramskog opusa.

Hrvatska je kazališna kritika uglavnom pozitivno vrednovala Koltèsove dramske tekstove, kao i njihova uprizorenja. Uvodni ulomci kazališnih kritika, objavljenih nakon premijera četiri analizirane predstave, dokaz su da Koltèsovo stvaralaštvo, kao i njegova francuska i inozemna recepcija, nisu bili nepoznanica njihovim potpisnicima. Izvedbe djela uvijek su bile pozorno kritički popraćene, a veći dio kritičara bio je dobro obaviješten o autoru, njegovu životopisu, sadržajnom i idejnom sklopu pojedinog teksta i književno-kazališnoj sudbini. B.-M. Koltès naziva se klasikom suvremenog kazališta, jednim od najvažnijih suvremenih europskih dramatičara te nakon Becketta najvećim dramatičarom druge polovice 20. stoljeća (D. Vrgoč, 2000c). Koltès se predstavlja kao autor smionog dramskog rukopisa koji je osamdesetih godina 20. stoljeća razorio ustaljene modele drame (D. Vrgoč, 1998b: 25). Kazališni su kroničari redom naglašavali kako je u trenutku hrvatske praizvedbe Koltèsovo djelo već izvedeno na svim većim europskim pozornicama i da su njegove tekstove postavili najvažniji europski redatelji. Izvedbe Koltèsovih drama u drugoj se polovici devedesetih godina, sudeći prema stavovima književnih kritičara, željno iščekuju (usp. M. Muhoberac, 1998: 25).

No Koltèsovu su hrvatsku recepciju devedesetih godina obilježili i prijepori izazvani proturječnim stajalištima o kazališnoj umjetnosti. Reakcije hrvatske kritike nerijetko su se kretale između krajnosti, od potpunog podržavanja do obezvrjeđivanja, što je bilo posebice očito nakon splitskog uprizorenja *Povratka u pustinju*. Kritičarska pera lomila su se u Splitu, a Koltèsove su se drame, kao i Buljanova režija, našli usred polemika o dramskom i novom kazalištu. Dio lokalnih kazališnih kritičara nije pokazao razumijevanje za kazalište koje Mani Gotovac i Ivica Buljan pokušavaju koncipirati kao moderni forum na kojem se može raspravljati o temama od šireg društvenog interesa i koji se obraća širem krugu gledatelja (usp. A. Juniku, 2020: 185-186).

Buljanov rad podržava časopis *Frakcija* i autori okupljeni oko njega, koji u pravilu zagovaraju novo kazalište (usp. M. Blažević, 2007; M. Blažević, 2012). Takvom je tipu kazališta sklona, u to vrijeme kazališna kritičarka *Vjesnika*, Dubravka Vrgoč, kasnije Buljanova suradnica na organizaciji Festivala svjetskog kazališta i u upravi Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, koja u svojim tekstovima izrazito pohvalno vrednuje i Koltèsov opus i Buljanove režije. U objavljenim se kazališnim kritikama Koltèsov dramski opus nije izrazitije povezivao s trendom nove europske drame,⁴³ no Ivica Buljan jest, kao i Krzysztof Warlikowski, Mani Gotovac i Dubravka Vrgoč (S. Nikčević, 2005).

43 Autorica B.-M. Koltèsa spominje jednom. Od francuskih dramatičara, uz trend nove europske drame vezuje Jean-Luca Lagarcea (S. Nikčević, 2005: 68-74).

Osim kazališnih kritičara, o njegovu su opusu pisali i filolozi i teatrolozi, među kojima se izdvajaju prilozi Marije Paprašarovski (M. Paprašarovski, 2011). Dosad su objavljena samo četiri, redom izvrsna, prijevoda Koltèsovih dramskih tekstova.⁴⁴ Bilo bi uputno prevesti i/ili objaviti ostatak opusa toga klasika suvremene drame te ga na taj način učiniti dostupnijim širem krugu zainteresiranih čitatelja. Među njima bi možda bio i neki kazališni redatelj/redateljica koji bi Koltèsove drame vratili na pozornice hrvatskih kazališta, jer Koltèsov dramski opus to zasigurno zaslužuje.⁴⁵ ●

LITERATURA

- Abirached, Robert, ur. (2005), *La Décentralisation théâtrale*, vol. I-III, Actes Sud, Arles.
- Adler, Laure (1995), „Patrice Chéreau à propos de l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès“, *Le Cercle de minuit*, 5. prosinac, <https://www.ina.fr/video/I10090425> (15. travnja 2021.).
- Benhamou, Anne-Françoise (2014), *Koltès dramaturge*, Les Solitaires intempestifs, Besançon.
- Bernard, Florence (2010), *Koltès, une poétique des contraires*, Honoré Champion, Paris.
- Bident, Christophe (2000), *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Farrago, Tours.
- Blažević, Marin (2007), *Razgovori o novom kazalištu*, sv. 2, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Blažević, Marin (2012), *Izboreni poraz. Novo kazalište u hrvatskom glumištu od Gavelle do...*, Disput, Zagreb.
- Boko, Jasen (2000), „Papiru fale daske“, *Vijenac*, Zagreb, 23. ožujka, <https://www.matica.hr/vijenac/158/papiru-fale-daske-18508/> (10. veljače 2021.).
- Botić, Matko (2013), „U hrvatskom teatru uvijek se vode krivo postavljeni dijalozi. Razgovor s redateljem Ivicom Buljanom“, *Kazalište*, Zagreb, g. 16, br. 55-56, str. 16-27.
- Bradby, David (1997), „Bernard-Marie Koltès: Chronology, Contexts, Connections“, *New Theatre Quarterly*, g. 13, br. 49, str. 69-90.
- Bradby, David (2007), *Le théâtre français de 1968 à 2010*, Honoré Champion, Paris.
- Buljan, Ivica (1999), „Za javno hrvatsko narodno kazalište u Splitu“, *Frakcija*, Zagreb, br. 10-11, str. 26-27.
- Buljan, Ivica; Kačić Rogošić, Višnja (2018), „Ivica Buljan. Redateljska teatrografija“, *Kazalište*, Zagreb, g. 21, br. 73-74, str. 71-73.
- Ciglar, Želimir (1998), „Želio je biti netko drugi“, *Večernji list*, Zagreb, g. 42, br. 12412, 9. travnja, str. 31.
- Corvin, Michel (2013), „Comment l'espace écrit les pièces de Koltès“, u: *Relire Koltès*, ur. M.-C. Hubert i F. Bernard, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, str. 17-21.
- Decock, Jean (1997), „Entretien avec Patrice Chéreau sur Koltès et les autres“, *The French Review*, g. 71, br. 1, str. 85-92.
- De Marinis, Marco (2006), *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije*, prev. Boris Senker i Ivana Senker, AGM, Zagreb.
- Desclés, Cyril (2015), *L'Affaire Koltès: Retour sur les enjeux d'une controverse*, L'Oeil d'or, Paris.
- Drobnik-Rogers, Justyna (2012), *Krzysztof Warlikowski's Theatre and the possibility of encounter* (rukopis doktorskoga rada), University of Manchester, School of Languages, Linguistics and Cultures.

⁴⁴ *U samoći pamučnih polja*, Roberto Zucco, prev. I. Buljan i T. Tadić, Durieux, Zagreb, 1995; *Noć upravo prije šuma*, prev. M. Paprašarovski, Hrvatsko filološko društvo, Disput, Zagreb, 2006.; *Borba crnaca i pasa*, prev. I. Buljan, u: *Antologija novije francuske drame*, prir. I. Buljan, Hrvatski centar ITI - UNESCO, Zagreb, 2006.

⁴⁵ Ovaj je rad financiralo Sveučilište u Zadru institucionalnim projektom broj IP.01.2021.15.

- Fancy, David (2004), „The ‚Darkness‘ at the End of the Theatre: Chéreau, Koltès, Nanterre“, *Contemporary Theatre Review*, g. 14, br. 4, str. 68-82.
- Fancy, David (2008), „L’Affaire Koltès: A Contextualization“, *Contemporary Theatre Review*, g. 18, str. 487-513.
- Fischer-Lichte, Erika (2015), *Semiotika kazališta: uvodna razmatranja*, prev. Dubravko Torjanac, Disput, Zagreb.
- Foretić, Dalibor (1999), „Strani redatelji u hrvatsko-me glumištu od 1970. do danas“, *Frakcija*, Zagreb, br. 10-11, str. 49-54.
- Foretić, Dalibor (2002), „Smijeh s ruba pakla“, u: *Iluzija nije opsjena*, Novi list, Adamić, Rijeka, str. 123-125.
- Hage, Samar (2011), *Bernard-Marie Koltès. L’esthétique d’une argumentation dysfonctionnelle*, L’Harmattan, Paris.
- Hubert, Marie-Claude; Bernard, Florence, ur. (2013), *Relire Koltès*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence.
- Hubert, Marie-Claude (2013), „Tragique et tragédie dans le théâtre de Koltès“, u: *Relire Koltès*, ur. Marie-Claude Hubert i Florence Bernard, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, str. 49-59.
- Ivanković, Hrvoje (1994), „Leo Katunarić, Vrijeme je za razboritu drskost“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 55, br. 16783, 25. lipnja, str. 21.
- Ivanković, Hrvoje (2020), *Zauvijek mlad. Sedamdeset godina Zagrebačkog kazališta mladih*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb.
- Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih“, u: *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad i Petar Bagarić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, str. 147-185.
- Koltès, Bernard-Marie (1999), *Une part de ma vie. Entretiens (1983 – 1989)*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Konsa, Hana (2000), „Arijana – tetka, Nives kao zombi. Na probi drame *Povratak u pustinju* splitskog HNK u režiji Ivice Buljana“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 57, br. 17625, 10. veljače, str. 8-9.
- Kudrjavcev, Anatolij (2000), „Terapija kod Uglešića. Premijera: *Povratak u pustinju* B. M. Koltèsa, HNK Split, režija: Ivice Buljan“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 57, br. 17649, 5. ožujka, str. 7.
- Lederer, Ana (2004), *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj drami i kazalištu*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Lepsoo, Tanel (2019), „Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès: l’histoire d’une insupportable fascination de l’ordinaire“, *Synergies pays riverains de la Baltique*, br. 13, str. 73-84.
- Lisjak, Marijana (2002), „Za teatar različitosti i tolerancije. Razgovor: Ivice Buljan, kazališni redatelj“, *Vijenac*, Zagreb, g. 10, br. 219, 25. srpnja, <https://www.matica.hr/vijenac/219/za-teatar-razlicitosti-i-tolerancije-14054/> (13. travnja 2020.).
- Maïsetti, Arnaud (2018a), „Bernard-Marie Koltès et Maria Casarès : le pacte d’écriture“, *Revue d’Histoire du Théâtre*, br. 277, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-01855747/> (3. listopada 2020.).
- Maïsetti, Arnaud (2018b), *Bernard-Marie Koltès*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Martel, Frédéric (2001), „Les années Koltès“, *Le Magazine Littéraire*, br. 395, str. 20-26.
- Martel, Frédéric (2013), „Quand Patrice Chéreau parlait de Koltès“, <https://doczz.fr/doc/2373774/le-magazine-litt%C3%A9raire---la-comedie-de-clermont-ferrand> (13. studenoga 2020.).
- Muhoberac, Mira (1998), „Dosadna otkvačenost. Bernard-Marie Koltès, *Zapadno pristanište*, hrvatska praiizvedba u Dramskom kazalištu Gavella“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, g. 4, br. 156, 17. travnja, str. 25.
- Nikčević, Sanja (2005), *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandarmedia, Zagreb.
- Olić, Z. (2000), „Zoja Odak: Smršavila sam i propao mi je glas“, *Večernji list*, Zagreb, g. 44, br. 13083, 3. ožujka, str. 58.
- Ora, Ines (2014), „Ivice Buljan: Zahvalan sam na brutalnim napadima, oni me čine jačom osobom“, *Arteist*, <https://arteist.hr/ivica-buljan-zahvalan-sam-na-brutalnim-napadima-oni-cine-jacom-osobom/> (12. studenoga 2020.).
- Paprašarovski, Marija (2011), *Figure i sjene. O žudnji, nasilju i svetu u dramama Jeana Geneta i Bernard-Mariea Koltèsa*, Disput, Zagreb.
- Parić, Jasmina (2000), „Ljudi koji žive noću“, *Slobod-*

- na Dalmacija, Split, g. 57, br. 17646, 2. ožujka, str. 19.
- Pavis, Patrice (2002), „Bernard-Marie Koltès – Dans la solitude des champs de coton, ou le monde ou l'on deal“, *Le théâtre contemporain. Analyse de Sarraute à Vinaver*, Nathan, Paris, str. 78-103.
- Pavis, Patrice (2016), *L'Analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, Armand Colin, Paris.
- Perković, Vlatko (2000), „HNK Split odlazi u pustinju“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, g. 6, br. 255, 10. ožujka, str. 24-25.
- Petitjean, André (2018), *Approches linguistiques et stylistiques de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon.
- Petitjean, André (2019), *Bernard-Marie Koltès. Portrait d'un dramaturge en écrivain*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon.
- Relja, Slaven (2000a), „Splitske glumce je teško naviknuti da govore brzo i jasno“, *Jutarnji list*, Zagreb, g. 3, br. 673, 3. ožujka, str. 24.
- Relja, Slaven (2000b), „Teška predstava koju su glumci hrabro ponijeli“, *Jutarnji list*, Zagreb, g. 3, br. 675, 5. ožujka, str. 18.
- Sajko, Ivana (1998), „Onomatopeje. Pier Paolo Pasolini: *Pilad* u režiji Ivica Buljana. Teatar & TD. Bernard-Marie Koltès: *Zapadno pristanište* u režiji Krzysztofa Warlikowskog. DK Gavella“, *Frakcija*, Zagreb, br. 8, str. 22-25.
- Sajko, Ivana (2000a), „Mjesto radnje jezik. Uz premijeru Koltèsova *Povratka u pustinju* redatelja Ivica Buljana iz splitskog HNK“, *Zarez*, Zagreb, g. 2, br. 28, 30. ožujka, str. 33.
- Sajko, Ivana (2000b), „U svrhu rečenice. Bernard Marie Koltès *Povratak u pustinju*, redatelj Ivica Buljan HNK Split“, *Frakcija*, Zagreb, br. 17-18, str. 18-19.
- Salino, Brigitte (2009), *Bernard-Marie Koltès*, Stock, Paris.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne. D'Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Éditions du Seuil, Paris.
- Sebastien, Marie-Paule (2001), *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, L'Harmattan, Paris.
- Talbot, Armelle (2008), „Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Des itinéraires, une tendance“, *Études théâtrales*, g. 43, br. 3, str. 49-68.
- Ubersfeld, Anne (1999), *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud, Paris.
- Vidović, Dea (2010), „Kulturne politike devedesetih u Hrvatskoj“, *Kazalište*, Zagreb, g. 18, br. 41-42, str. 72-77.
- Vrgoč, Dubravka (1994a), „Bez skandala i politikanstva“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 55, br. 16862, 13. rujna, str. 15.
- Vrgoč, Dubravka (1994b), „Na tragu Koltèsove sjene“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 55, br. 16913, 4. studenoga, str. 40.
- Vrgoč, Dubravka (1994c), „Vrijeme bespomoćnosti“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 55, br. 16916, 7. studenoga, str. 12.
- Vrgoč, Dubravka (1998a), „Koltèsov govor osamljenosti. Razgovor s Krzysztofom Warlikowskim“, *Frakcija*, Zagreb, br. 8, str. 32-33.
- Vrgoč, Dubravka (1998b), „Tjeskoba odbačene stvarnosti“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 59, br. 18126, 9. travnja, str. 25.
- Vrgoč, Dubravka (2000a), „Mjesto Koltèsovih susreta“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 61, br. 18788, 26. veljače, str. 15.
- Vrgoč, Dubravka (2000b), „Koltèsova provincija svijeta“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 61, br. 18794, 3. ožujka, str. 15.
- Vrgoč, Dubravka (2000c), „Sve Koltèsove pustinje“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 61, br. 18797, 6. ožujka, str. 14.
- Vrgoč, Dubravka (2000d), „Susret koji razdvaja“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 61, br. 18811, 20. ožujka, str. 13.
- Zlatare, Andrea (2001), „Kulturna politika“, *Reč*, Beograd, sv. 61, br. 7, str. 7-74.

Kristina Peternai Andrić

Odsjek za hrvatski jezik i književnost,
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Ivana Žužul

Odsjek za hrvatski jezik i književnost,
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Nevidljiva ekonomija reprezentacije transgresivnih ženskih identiteta u *Groznici* Ivana Vidića

UDK 821.163.42-2.09Vidić, I.

Sažetak: Rad istražuje ekonomije reprezentacije ženskog identiteta u drami *Groznica* Ivana Vidića. Analizom strategija prikazivanja triju transgresivnih ženskih likova u dramskom tekstu problematiziramo tvorbu njihova roda koja nužno otvara probleme izmišljanja, nepredvidljivosti i fluidnosti konstrukcije. Likovi, svaki na svoj način, prekoračuju normativne granice te fluidnošću i brzom izmjenom uloga reprezentiraju vlastitu individualnost, nužno nestalnu, odnosno tek privremeno stabiliziranu. Polazeći od pretpostavke Tereze de Lauretis da je prikaz žene moguć u prostoru između heteronormativnih hegemonijskih predodžbi, ilustriramo tezu da *Groznica* dekonstrukcijom jedanaest proturječnih reprezentacija subjektivnih položaja žene konstruira nepredstavljivost njezina identiteta.

Ključne riječi: **identitet; transgresija; Ivan Vidić; konstruiranje roda**

The invisible economy of the representation of transgressive female identities in Ivan Vidić's *groznica (Fever)*

Abstract: The paper studies the economies of the representation of female identity in Ivan Vidić's play *Groznica (Fever)*. By analysing strategies of representation of three transgressive female characters in the play, we question the formation of their gender which necessarily raises issues of inventing, unpredictability and fluidity of construction. The characters, each in their own way, transgress normative boundaries and by fluidity and rapid change of roles represent their own individuality, inevitably inconstant, that is only temporarily stabilized. Starting from the assumption made by Teresa de Lauretis that the representation of a woman is possible in the space between heteronormative hegemonic notions, we illustrate a hypothesis that *Groznica (Fever)*, by deconstruction of eleven contradictory representations of woman's subject positions, constructs the unrepresentability of her identity.

Keywords: identity; transgression; Ivan Vidić; construction of gender

► Nema sumnje da su načini reprezentacije ženskih likova i njihova ponašanja bilo u dramskom tekstu ili na sceni povezani s kulturnim predodžbama žene općenito.¹ Postati ženom oduvijek je problem koji se ne može odvojiti od sudjelovanja reprezentacijskih mehanizama različitih diskursa. Na to nas je, na tragu Foucaulta, podsjetila teoretičarka Teresa de Lauretis u svojoj studiji *Tehnologije roda* (1987.) upozorivši nas da je konstruiranje roda uvjetovano kulturno specifičnim reprezentacijama koje imaju i društvene i subjektivne posljedice (T. de Lauretis, 1987: 4). Konstruiranje roda, prema de Lauretis, ne abolira ni umjetničke, ni političke, ni teorijske prakse, pa je njezino čitanje, između ostalih, bilo poticajem da feministički teatar i izvedbena teorija i praksa postanu utjecajni pristupi u kazališnim studijima tek zakašnjelo u devedesetim godinama prošlog stoljeća.² Upravo Terezi de Lauretis autori studije *Drama/kazalište/izvedba* (2004.) Simon Shepherd i Mick Wallis pripisuju zaslugu uvođenja tehnologije roda u teatrološke alate.

Osim toga sintagmu iz naslova „nevidljiva ekonomija reprezentacije transgresivnih ženskih identiteta“ koju smo skovale dugujemo toj studiji. Ona referira na ondje izloženu misao američke teoretičarke Peggy Phelan iz knjige *Neoznačeno* (1993.) prema kojoj umjetničke izvedbe mogu preokrenuti reprezentacijsku ekonomiju žena prema isplativosti njihove nepredstavljenosti. Naime, Phelan je fokusirana ponajprije na izvedbu gdje u konvencionalnim umjetničkim formama užitak sličnosti i ponavljanja ima umirujući učinak fokusiranja gledatelja i fetišiziranja onoga što se promatra. Prema njezinu mišljenju u teatru, aparatima uvriježenih reprezentacija Drugog na sceni ugrađeni su u gledatelja kao Isti.³

U dramskom tekstu Ivana Vidića *Groznica* (1993.)⁴ fokusirat ćemo se na tu phelanovsku drukčiju ekonomiju reprezentacije ženskog identiteta polazeći od teze Tereze de Lauretis da je moguće naći prostor između heteronormativnih hegemonijskih reprezentacija roda. Osobito ćemo istražiti ono što takve

1 Rad je napisan u okviru znanstvenog projekta *Politike identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.* koji financira Hrvatska zaklada za znanost (broj projekta: IP-2016-06-4316, voditelj projekta: prof. dr. sc. Zlatko Kramarić).

2 Naime Shepherd i Wallis drže da su se američki odsjeci sve do devedesetih godina prošlog stoljeća dominantno bavili poviješću kazališta i osposobljavanjem praktičara, dok su kritički pristupi poput feminizma bili pomalo marginalizirani (S. Shepherd; M. Wallis, 2004: 71-72).

3 Proučavajući izvedbe umjetnica kao što su naprimjer Angelika Festa ili Cindy Sherman, ona pokazuje „model drukčije reprezentacijske ekonomije u kojem reprodukcija Drugog kao Istog nikad nije osigurana“ (S. Shepherd; M. Wallis, 2004: 80). Shepherd i Wallis tvrde da za Phelan izvedbe Feste znače „namjerno i svjesno odbijanje isplativosti vidljivosti što također svjedoči o gubitku i nesreći žena koje u patrijarhalnoj kulturi trpe u ponoru između prisutnosti i reprezentacije“ (S. Shepherd; M. Wallis, 2004: 81). Svi su prijevodi citata u tekstu naši.

4 Dramski tekst objavljen je i 2002. u knjizi *Drame* u izdanju Hrvatskog centara ITI (svi navodi u ovom tekstu, ako nije drukčije naznačeno, preuzeti su iz tog izdanja). Uvršten je i u antologiju Borisa Senkera *Different Voices. Eight Contemporary Croatian Plays* (2003.) a doživio je i dva scenska čitanja. Prvo, u predstavi nastaloj u koprodukciji Teatra &TD i Teatra Lunapark i režiji

hegemonijske reprezentacije isključuju i čine nepredstavljivim (S. Shepherd; M. Wallis, 2004: 80).

Kako je konstrukcija roda prema de Lauretis intimno povezana s ekonomskim i političkim čimbenicima svakog društva, načas ćemo se osvrnuti na činjenicu da je tekst napisan 1993. godine za vrijeme trajanja Domovinskoga rata. Tatjana Pavlović u zborniku *Rodne politike na zapadnom Balkanu* (1999.) ustvrdila je kako su reprezentacije žena devedesetih godina 20. stoljeća u hrvatskoj kulturi mahom podređene vjeri u ideju nacije izazivale unificirane predodžbe žene koja ponajprije ima ulogu odane supruge, majke ili kćeri nacionalnih heroja.⁵ Pavlović koncept žene u odsutnosti *patera familiasa* svodi ili na ponavljajuće uloge poštovne majke koja preuzima vođenje brige o cijeloj obitelji ili poslušne kćeri koja će odmijeniti majku. Povezuje ga i s idejom obitelji, koja je iskoračila u javni prostor, osobito u filmskim (*Vukovar se vraća kući*, *Cijena života*) i reklamnim reprezentacijama (HDZ-a). (T. Pavlović, 1999: 131-133). Izvan fokusa interesa Tatjane Pavlović ostaju ograničenja reprezentacije da dosegne istost ili samoniklost ženskog položaja, a držimo da *Groznica* u velikoj mjeri otvara taj problem.

Promatramo li reprezentaciju kao način oblikovanja i predstavljanja, kao proces „kroz koji pripadnici pojedine kulture koriste jezik (općenito definiran neki sustav koji postavlja znakove, neki označiteljski sustav) da bi proizveli značenje“ (S. Hall 2002: 61), reprezentacija likova u drami omogućuje razumijevanje odnosa ja – drugi, njihove međusobne ovisnosti ili neovisnosti, ali i pitanja konstrukcije rodnog identiteta. Budući da je reprezentacija produkt diskursa koji se ostvaruje nestabilnim i arbitrarnim jezikom, ona sama ne može biti nepristrana ili objektivna nego je nužno konstitutivna, odnosno performativna konstrukcija i kao takva je učinkovita u političkom i etičkom smislu. Kao što je već primijetila Judith Butler (2000.), rod se postupno gradi nizom reprezentacija i izvedbi što u kontinuiranom ponavljanju zadobivaju privid „prirodnog“.

Tri lika u drami, djevojke Lucija, Magdalena i Klara, nisu konstruirane sinkronizirano sa sociopovijesnom konstrukcijom žene koju Pavlović ističe kao dominantnu devedesetih u Hrvatskoj, kad se u pravilu, u okviru ratnih okolnosti, žena uglavnom predstavlja kao netko tko skrbi o kućanstvu ili drži više od uobičajena „tri čiška kuće“. Prisjetimo se da pojam ekonomija potječe od grčkih

Milana Živkovića, koji, prema autorovim izjavama, nije propustio na scenu prenijeti višeslojnu semantiku njegova dramskog teksta. Ta se praizvedba dogodila 19. svibnja 1995. u Teatru &TD a ne u ZKM-u gdje je prvotno trebala biti izvedena. Doživjela je i drugo scensko čitanje u izvedbi Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu koja je nagrađena Marulom 2004. godine. Režiju televizijske inačice na HRT-u 1996. potpisuje Pišta Filaković.

- 5 To svjedoči i slučaj hrvatskih feministica (Jelene Lovrić, Rade Iveković, Slavenke Drakulić, Vesne Kesić i Dubravke Ugrešić) iz 1992. koje su o ratnim silovanjima govorile iz perspektive roda a ne iz dominantnog narativa o srpskoj agresiji. Zato su proglašene vješticama koje su, između ostalih izdaja, u stranom tisku navodno potkopale ne samo dignitet Domovinskog rata nego i položaj žena za vrijeme njegova trajanja.

riječi *oikos* (domaćinstvo, kuća) i *nomos* (zakon, pravilo o upravljanju) koje u ponešto slobodnom prijevodu impliciraju poznavanje skupa pravila i vještina razumnog upravljanja domaćinstvom. Ženski likovi u dramskom tekstu *Groznica* prikazani su znatno drukčije, oni nisu ni majke, ni odane supruge, ni kćeri nacionalnih heroja. Čak kad su u pojedinim pozicijama u ekonomskom pogledu konstruirane kao subjekti koji spretno vode kućanstvo, njihovi dijalozi ili činovi često su iracionalni, promjenjivi i nesigurni. Dakle, polazimo od pretpostavke da reprezentacijska ekonomija ženskog identiteta u *Groznici* odustaje od strategija objedinjavanja „autentičnog“ ženskog iskustva ili naravi ženskosti. Prije se može reći da je koncept žene u dramskom svijetu oblikovan kao proces premještanja iz jedne u drugu subjektu ulogu kao jedino moguće iskustvo funkcioniranja njezina fluidnog identiteta.⁶ Prema jednoj od četiri⁷ temeljne teze Tereze de Lauretis, konstrukcija roda zbiva se i u slučaju njegove dekonstrukcije. Dakle čak i kad je, kao što je to slučaj u ovom tekstu, rod reprezentiran kao plod reinterpretacije uma zarobljenog groznicom djevojaka koje doslovno nisu izišle iz svoje sobe, *Groznicu* možemo promatrati kao proces, praksu koja reprezentacijom proizvodi i komunicira značenja:

„Paradoksalno, dakle konstrukcija roda također se postiže njegovom dekonstrukcijom, to jest bilo kojim diskursom, feminističkim ili drugim, koji bi to odbacio kao ideološki pogrešnu reprezentaciju. Budući da rod, kao i realno, nije samo učinak reprezentacije, nego i njezin eksces, ono što ostaje izvan diskursa kao potencijalna trauma koja, ako nije obuzdana može raskinuti ili destabilizirati: bilo koju reprezentaciju.“ (T. de Lauretis, 1987: 3)

U drami se može uočiti razgradnja svojevrsnog feminističkog koncepta⁸ reprezentacije ženskih likova koji su „neprestano na izlaznim vratima, ali nedovoljno

6 „Najkraća je noć u godini, ljetni solsticij, noć kada je sve moguće i tri mlade djevojke, Klara, Magdalena i Lucija, se spremaju za ludi provod. Spremajući se za izlazak, strasne i pune razigrane mašte zapadaju u svojevrsnu groznicu; postaju redom redovnice, udavače, mesarice, vatrogaskinje, bolničarke, prostitutke, moire... Ne izlazeći iz sobe doslovno, one se kreću krajolikom svoje nutrine gdje se obično i svakodnevno dodiruje s podsviješću i onostranim.“ Preuzeto s mrežne stranice <http://drame.hr/hr/drame/395-groznica> (1. listopada 2021.).

7 Toj tezi prethode i preostale tri koje podcrtavaju: prvo, da reprezentacije roda bez obzira na to što su reprezentacije imaju stvarne implikacije na život pojedinca; drugo, da zapadnjačka umjetnost i visoka kultura sudjeluju u okamenjivanju povijesti konstrukcije roda i, treće, da se konstrukcija roda i danas nastavlja u intelektualnoj zajednici, umjetničkim i teorijskim praksama, ali i naprimjer u kinu i u svakodnevnom životu.

8 De Lauretis zamjećuje kod muških kritičara i teoretičara – pa je u tom smislu to primjenjivo i na Vidića kao autora dramskog teksta – poziciju koja valorizira akademsku feminističku perspektivu, ujedno kao odraz njihovih osobnih interesa i nužno muškocentrističkog pogleda na teoriju (usp. T. de Lauretis, 1987: 21), ali ona i kao takva sudjeluje u konstrukciji roda.

snažni da uistinu prođu kroz njih, realizirati se mogu tek u mašti, (...) no čak i takva realizacija često biva tek uvjetna ili u cijelosti podbacuje“ (M. Petrano-
vić, 2006: 134-135). Drukčije rečeno, ako je i riječ o ekscesu konstrukcije ženskog identiteta koji je moguć isključivo za ljetnog solsticija, u najkraćoj noći u go-
dini, kada su djevojke u izvanrednom tjelesnom stanju groznice, reprezentira-
ne strategije nesuzdržljivog i nezaustavljivog revidiranja⁹ identiteta djevojaka
Lucije, Magdalene i Klare ukazuju na nepredstavljivost i neuhvatljivost ikak-
vih ženskih identifikacija. Multipliciranje i značenja ženskog subjektiviteta u
drami, ma koliko o dramskom tekstu razmišljali kao pojedinačnoj reprezen-
taciji, sugeriraju neku vrstu nehomogenosti, neuhvatljivosti i nemogućnosti
njegova umirivanja koje hegemonijski diskurs previda. Tome u prilog govori i
proturječna, gotovo zaumna retorika likova¹⁰ koja proizlazi iz reprezentacijom
umnoženih osobnosti triju djevojaka. Taj govor pridonosi urušavanju moći nje-
gove reprezentacije baš kao i umnoženog, rascijepljenog ženskog identiteta koji
je trajno u procesu dezintegracije. Svaki identitet, pa i identiteti likova drame,
jest fragmentiran, razlomljen i višestruk, a međudnos pojedinih identitetnih
kategorija nalazi se u kontinuiranoj fluktuaciji. Bezdanost reprezentacija goto-
vo nespojivih društvenih položaja likova (frivolnih curica, strogih redovnica;
udavača i djeveruša; trudnica, možda čak i preljubnica; mesarica; ucviljenih;
servirki, bolničarki, doktorica; dobrovoljnih vatrogaskinja; izgubljenih u noći;
prostitutki, djevojaka na kraju noćnog provoda) sugerira fluidnu beskonačnost
prekoračivanja subjektivnih uloga.

MAGDALENA (*tiho*): Sazdana od noći.

LUCIJA (*sklopi oči i blago se osmjehuje*): To lebdi u zraku.

KLARA: Dogodi li se čudo i mrtvi noćas ustanu iz grobova, zakuha
li se nešto i bude li kakve bune, padne li noćas krv u nekoj
uličici u strasnoj tuči oko neke žene, želim biti tamo i sve

- 9 Prvo teorijsko tumačenje teze da temeljna značajka ženskosti odgovara strategiji
perušavanja, kako navode Lada Čale-Feldman i Ana Tomljenović, potpisuje Joan Rivière
u tekstu „Ženskost kao maskerade“ 1929. iz kojeg je Lacan razvio koncept ženskosti kao
maskerade. Rivière to čini: „Navodeći niz primjera u kojima se doima da žene igraju ulogu
žene, odnosno da u svakodnevnom životu navlače masku ženskosti, autorica primjećuje da
njihove glumačke točke traju bez prekida te na temelju tog uvida iznosi opći zaključak o
,autentičnoj ženskosti‘ (...) Rivière naime tvrdi da se žena samo pretvara da je druga u odnosu
na ono kako se predstavlja, da je njezina autentična jednina maska sama: ‚čitatelj sada može
pitati kako definiram ženskost ili gdje povlačim crtu između prave ženskosti i ‚maskerade‘. No
ja ne želim reći da takva razlika postoji; bili radikalni ili površinski, oni su isto.“ (nav. prema:
L. Čale Feldman; A. Tomljenović, 2012: 216-217)
- 10 Toril Moi, upućujući na *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977.) Luce Irigaray, napisala je: „Inače, prva
stvar koja se može reći o ‚ženskom govoru‘ jest da se o njemu ništa ne može reći: Jednostavno
vam ne mogu dati objašnjenje ‚ženskoga govora‘: njime se govori, ne može ga se metagovoriti.“
(T. Moi, 2007: 200)

vidjeti i što god to bilo, bit će svečanost.

LUCIJA: Ah, tako želim plesati, noćas.

MAGDALENA (*strasno*): Želim noćas plesati, kružiti, želim lutati, dugo, satima.

KLARA: **Želim se provesti kao da to nisam ja, ova, nego neka druga, uvijek nova, koja se dobro zabavlja.** (*Stenje.*) Mmm, kakva noć. Sva topla. Zbijena. **Najkraća u godini, ali odavde, iz ovog sata, izgleda beskrajna** (I. Vidić, 2002: 95, isticanje naše).

Taj imaginarni svijet ženskih likova kao da funkcionira u okviru snovičnog ili privremeno ozakonjenog slučaja i kontingentnog načela užitka u vremenski ograničenom zauzimanju različitih pozicija ili modela ponašanja. U tom svijetu poredak nije važan, dokida se razlika između stvarnosti i fantazije, mrtvi ožive, a zločin iz strasti je svečanost. Sva tri lika reprezentirana su u svakoj ulozi drukčije, katkad djeluju ideološki osviješteno, a katkad ne. Uvijek su one i netko drugi¹¹ tko govori kroz njih. Jednostavno rečeno, dramski tekst ne uspijeva izreći ili pokazati tko su one kao žene, ali to ne znači da ih nema, nego da su prisutne i multiplicirane. Zahtjev za apsolutnošću prikaza politika, razlika ili seksualnosti ženskog identiteta prokazuje se kao besmisleni i nužni promašaj reprezentacije. No, ako dramski tekst ne može reprezentirati ženski identitet ni političke nepravde nad ženama, koja je njegova funkcija? Jednoznačan odgovor na to pitanje ne možemo dati, ali vjerujemo da, i ako je riječ o „usamljenoj“ reprezentaciji žena u kontekstu hrvatskih devedesetih godina ili dekonstrukciji rodnog identiteta, drama otvara politička i etička pitanja upravo propitujući (ne)moćnost konstrukcije identiteta.

Ilustrirat ćemo to mjesto gdje se preispituje logika ponavljanja društveno konstruiranih binarnih, bilo ekonomskih bilo rodničkih razlika, koja u usporedbi suočenja s nesrećom poput rata gubi značenje ili barem ne znači puno.

KLARA (*s iskustvom obiteljske tragedije*): Žene plaču kad ispraćaju muževe u ratove. Muževi nikad ne plaču. Roditelji plaču nad zabludjelom djecom. Muževi muževno plaču nad izgubljenim bitkama. (...)

LUCIJA: **Bez razlike, nesreća pogađa sve. Kako bogate, tako siromašne. Žene i muškarce. Lijepe i ružne. Ima tu pravde.**

KLARA (*staloženo*): Plače se zbog važnih, ali istodobno i zbog sasvim beznačajnih stvari. Istina je, dogode se katastrofe. Iskoče vlakovi. Nestanu narodi. Majka plače kad joj se sin

¹¹ Taj motiv nekog drugog, kao i njemu pridružene varijable uzaludnog neprestanog obnavljanja kružnog kretanja u *Groznici*, ali i u cijelom Vidićevu opusu, zamijetile su i Adriana Car Mihec i Martina Petranović.

odmetne u Hare Krišne – reže luk na kuhinjskom stolu i neutješno plače. Vojnici plaču kad im neprijatelji bace suzavac, psuju i plaču. Biskup plače kad ga papinski nuncij u nenajavljenoj ophodnji uhvati sa sobaricom. Tada viče: Ja nisam! Ja nisam! Perem ruke! Nacija plače kad izgubi svog vođu. Nacija ponekad plače i kad ne izgubi svog vođu. (I. Vidić, 2002: 108-109).

Drugim riječima, kad nam se čini da su reprezentacije ženskih likova i njihova govora lišene bilo kakvog konkretnog značenja, *one ipak dijalogiziraju s nama čitateljima. Reprezentacija je uvijek komunikacija, a svaka je komunikacija nepotpuna i ne-transparentna već stoga što ne postoje mehanizmi za prijenos ili odražavanje materijalne zbilje bez nedostataka, odgode ili pridavanja značenja. Možda će netko reći da reprezentacije funkcioniraju pomaknuto i bez ikakvih pravila i da to otežava komunikaciju s dramskim tekstom. Međutim, djevojke Lucija, Magdalena i Klara predstavljene su tako da stalno dovode sebe i mehanizme svojih preobrazbi u pitanje. Drugim riječima, propituju znanje, vrijednosti i ideje beskrajnih reprezentacija koje društvo i kultura pripisuju ženskom subjektivitetu i granicama njihova „pristojnog“ ponašanja. Također ne treba smetnuti s uma da, kako ističe Jenks, transgresivno ponašanje ne samo da poriče granice nego ih njihovim prekoračivanjem dovršava (C. Jenks, 2003: 7). Jenks polazi od teza da su prijestupi sadržani u pravilima i da transgresivni čin treba promatrati u kontekstu njegove upotrebe.*

U drami često izranjaju oprečne reprezentacije ženskog identiteta koje čas krše uvriježene kulturne kalupe i rodne dogme, a čas ih podržavaju. Otvarajući pitanje norme i normalnosti,¹² odnosno onih identiteta što se konstruiraju onkraj ili protivno uvriježenim nepisanim društvenim pravilima, reprezentacije ženskih likova u drami upozoravaju na ono što je već uočila Shoshana Felman (1993.): normalno možemo razumjeti tek ako spoznamo „nenormalno“, ono što „normalno“ podriva iznutra i demaskira ga. Kao što smo ranije istaknule, drama je strukturirana prema jedanaest subjektivnih položaja koje u jednoj noći zauzimaju Lucija, Magdalena i Klara. No jesu li ti položaji lažni kad su u tekstu doneseni u navodnicima koji mogu signalizirati citate, ali i ironiju i suprotno značenje. Prvi navodni subjektivni položaj jest onaj „frivolnih curica“. Iz teksta je razvidno da su to zagrebačke djevojke odjevene za izlazak u stilu dvadesetih godina 20. stoljeća, ali navodnicima se zamućuje je li njima imanentno banalno, površno i beznačajno ponašanje ili je riječ o citatu, društveno pretpostavljenim ženskim

¹² Svaka konstrukcija identiteta oslonjena je na želju subjekta za priznavanjem – želju koja ulazi u područje društvenih normi jer subjekt se ovjerava u društvenom kontekstu, subjektom se postaje u nizu nezavršivih činova i mehanizama pod ingerencijom društvenih normi. Pozicije ili normativni obrasci uvjetuju konstrukciju identiteta, a subjekt je rastegnut između uklopljenosti u implicitne normativne obrasce i odmaka od istih.

osobinama koje podrazumijevaju „plitki“ interes za muškarce i modu.¹³ U tom su smislu prikazane proturječno kao poslušne prema društvenim pravilima, ali istodobno i neposlušne jer miješaju ustaljene binarne kategorije u odnosu muškarac – žena. Hibridizacijom i prekoračivanjem granica one te granice preobražavaju. Naprimjer, Magdalena „žensku“ hipersenzibilnost ili brbljavost u muškaraca ocjenjuje „divnom“ osobinom.

KLARA: Nešto si mi već govorila o njemu...

MAGDALENA: A, ne, to nije bio taj. Prostak. Ali ovaj... (*Uzdiše.*) **Bože, kad stane pričati zavrta mi se u glavi.** Puno čita. Pjesnike. Domaću povijest. Zna je naizust i dok je govori, jeca. **Tako je dražestan, osjetljiv. Neki dan smo plakali zajedno.** (*Zamisli se.*) Tužna je naša povijest i bremenita. (*Ozari se.*) **Ali je zato moj Josip divan.** Moj Pepe. (*Šapće.*) Pepe... Pepe... (I. Vidić, 2002: 94, isticanja naša).

Hibridizacija razlika između muškaraca i žena ovdje se ne predstavlja kao puka žudnja za prelaskom granica nego se križanje muških i ženskih karakteristika imaginira kao dobro i poželjno. To se može čitati na tragu Jenksove misli: „Ako transgresija proizvodi promjenu, onda bez prepoznatljive pozitivnosti ne proizvodi alteritet.“ (C. Jenks, 2003: 14) Magdalenine riječi mogu se čitati kao transgresivni činovi u okviru promjene granica, koji ne moraju implicirati njihovo mijenjanje, ali ih zasigurno testiraju.

U drugom subjektnom položaju strogih redovnica ženski likovi stilizirani su znatno drukčije: proračunato upravljaju samostanom i njegovim štíćenicama te se ranije uspostavljene sustav političkih i etičkih vrijednosti „frivolnih curica“ radikalno mijenja. One postaju drastično konzervativne, ne podupiru nikakav vid emancipacije žena,¹⁴ štoviše, da bi spriječile nezasitna čula štíćenica, ekonomiziraju i discipliniraju njihova tijela uskratim dvadeset i pet posto

13 Kako nas upozorava Jacques Derrida (*Limited Inc*, 2000.), neovisno o tome je li riječ o iskazu stavljenom u navodnike ili parafraziranju, svaki iskaz nužno ima performativne učinke i bilo kojem iskazu implicitna je mogućnost djelovanja, ali i neizvjestan efekt na čitatelja.

14 MAGDALENA: Kuha se. Bune se. Puno se čita. Čula sam da već postoje i uklete pjesnikinje. Sve se kraće suknje nose. Što sve to ne stegne neka čvrsta ruka. Kuda to vodi? O, Svevišnji. (...)

KLARA (*rezignirano*): Žene piju. O, sramoto. (...)

MAGDALENA: Treba biti suzdržaniji, skromniji, štedljiviji. Treba više postiti. (...)

KLARA (*kima potvrđujući*): Tako treba. Treba ih odgojiti ponizno, skromno, treba ih opremiti za život u kojem se neće povoditi za prohtjevima razmaženih, nezasitnih čula. (*Zadovoljno.*) Riža je dobra. (...)

MAGDALENA (*koja je u međuvremenu prestala raditi, poluglasno računa*): Mogle bismo našim štíćenicama smanjiti obroke za dvadeset pet posto. (I. Vidić, 2002: 96-97, isticanja naša).

obroka, nedopuštanjem neprikladnih praksi odijevanja ili npr. konzumiranja alkohola. Mole se za njihove uzorite živote u sretnim brakovima. Jedino im takva ekonomija, kako sugeriraju redovnice, osigurava sretan život i dobar brak.

No, u času kad se iz redovnica prometnu u udavače, u posljednjoj djevojačkoj noći opet iznova preispituju granice rodnih obrazaca ponašanja i značenja braka.

KLARA: Ja se samo bojim da ću se napiti prije nego što izađemo.

MAGDALENA: **Bolje da se pripazimo. Ne bi bilo zgodno da se sutra nešto priča.**

KLARA: **Ako sretnemo momke u gradu, još ćemo biti pijanije od njih.** Ako ovako nastavimo.

MAGDALENA (*pogleda u čašu, neodlučno*): Ne znam. A da ostanemo kod kuće?

KLARA: Ne dolazi u obzir. **Ako oni imaju pravo na momačku večer, mi imamo na djevojačku.**

MAGDALENA: **Djevojke obično ostanu kod kuće.**

KLARA: **To su glupi običaji. Nismo valjda neke seljančure.**

Izlazimo i gotovo. (*Vikne*). Je l'tako, Lucijo?! (...)

KLARA (*nostalgично*): **Njena posljednja crvena haljina u slobodnom životu. Poslije toga, svetinja braka. Decentniji tonovi.** (I. Vidić, 2002: 98-99, isticanja naša).

Djelovanje djevojaka ponajprije je prikazano kao refleksivno te u tom smislu i transgresivno jer preispituje vlastito mjesto u kulturi koje je definirano i konstruirano kao drugotno u odnosu na položaj muškarca. Međutim, vratimo se ponovno činjenici da su logičnost i kriteriji klasifikacije rodnih granica izokrenuti naglavačke u fikciji dramskog svijeta: djevojke su u poziciji moći u odnosu na muškarce,¹⁵ granice rodnih uloga su pomiješane ili potpuno nevidljive. Takva reprezentacijska ekonomija ženskih likova u drami podvlači proizvoljnost mehanizama kojima se granice zajamčenih binarnih rodnih uloga kroje. Društveno konstruirane vrijednosti roda koje sputavaju imaginaciju ženskih likova u drami, ali i našu čitateljsku, ipak se ne uzimaju zdravo za gotovo nego se konstruiraju i unutar, ali i izvan ili barem na razmeđu hegemonijskih reprezentacija. Prekoračivanjem tipično ženskih zanimanja, brkanjem neženstvenih kodova i nemuževnih kodova ponašanja, dramska reprezentacijska ekonomija ženskih i svih drugih identiteta ukazuje na činjenicu da izbori i imaginacija odlučivanja¹⁶

¹⁵ One su učiteljice, a muškarci su njihovi đaci, slobodne su i noću se provode dok njihovi muškarci moraju učiti.

¹⁶ Npr. Luciji je u djevojačkoj noći nekim čudom nametnut izbor da od djevojke koja se udaje postane trudnicom bez znanja kako joj se to dogodilo, a nakon što dvjema svojim prijateljicama ne oda identitet oca, obje je automatski proglase preljubicom.

nisu slobodni nego su kulturno i društveno determinirani. Propitivanjem ili narušavanjem normativnih granica u drami se tematiziraju etičko-političke dvojbe s obzirom na to da je postojanost uloge subjekta nužno relacijska, zavisna od odnosa s drugima. Drugi određuju je li egzistencija subjekta prihvatljiva ili ne, unutar ili izvan prevladavajuće matrice, ipak, normativni okviri nisu čvrsti nego su podložni pregovaranju. Propitivanje normativnih granica Derrida vidi kao oblik ujedno nemoguće i neizvjesne, ali i nužne nagodbe u namjeri da subjekt reprezentira individualnost. Pregovaranje je „ponekad mikroskopsko, ponekad ispresijecano kockanjem nalik na poker; uvijek lišeno sigurnosti, bez obzira je li riječ o privatnom životu ili onom unutar institucija“ (J. Derrida, 1988: 169). Neovisno o rezultatima pregovora i mjestu koje će subjekt zauzeti u društvu, stabilizacija njegova identiteta u svakoj je prilici tek privremena. Nijedan identitet nije stalan i čvrst nego u kontinuiranom nastajanju i neuravnotežen, a što fluidnošću i brzom izmjenom uloga zorno svjedoče ženski likovi u *Groznici*.

Algičnost, nesigurnost, nestabilnost i fluidnost reprezentacija društvenih pozicija te kulturnih i profesionalnih uloga žena očite su i u naknadnim položajima koje dramska lica zauzimaju. Kad djevojke postaju mesarice, nisu više prijateljice nego sestre, a Lucija, koja je ranije bila reprezentirana kao djevojka koja se udaje, stavlja se u poziciju osvijestene i beskompromisne „neudavače“.

LUCIJA (*nakon detaljnog razmišljanja*): Ne dolazi u obzir. Zamislite kud bismo došle kad bih se i ja ponašala kao vas dvije. **Ovu firmu smo naslijedile od naših pokojnih roditelja, to nikad ne zaboravite! To je ugled, to je tradicija! To je ime! To su kobasice! Specijaliteti po kojima je kuća čuvena. Krvavice. Kopuni. Meso jednoroga. (*Ljutito*.) Znam ja dobro što biste vas dvije! Vi biste se udavale! Ali za koga?! Za *playboye*, lopovske *bonvivane*, filozofske vucibatine! Samoubojice! Koji bi začas razvukli sve naše imanje! Preuzeli mesnicu! Ne dozvoljavam!** Vi biste se vucarale, pa da opet (*Približi se stolu. Naglo utiša glas. Tonom zgražanja.*) – pa da opet! donesete triper u mesnicu. (*Prošapće.*) Užas.

Magdalena i Klara postideno obore glave.

MAGDALENA: Oprosti sekice...

KLARA: Nismo bile krive. Nekim čudom...

LUCIJA (*udara po stolu*): Tišina! Ni riječ više! Od danas ću dobro paziti s kim imate posla! A sad – na posao! (*Zabije sataru u stol.*) Klaro idi i zakolji dvanaest kokošaka! Magdo, stavi zastavu u izlog. Sutra je veliki praznik, rođendan je Predsjedniku Republike. I neka budu mlađe i mekše. Nemojte one stare i žilave. (I. Vidić, 2002: 105, isticanja naša).

Očito da reprezentacije redefiniraju pojedinačne identitete likova čiji obrasci ponašanja osciliraju. Lucija naprimjer u prethodno navedenom primjeru doslovno zauzima simboličko mjesto oca u obitelji koji se brine o obitelji i oca domovine koji se brine o vrijednostima koje utjelovljuje tradicija, ime, Predsjednik Republike. Ta je njezina reprezentacija dijelom u dosluhu s dominantnim reprezentacijama žena devedesetih u hrvatskim okvirima koje je naznačila Tattjana Pavlović u ranije spomenutoj studiji *Rodne politike na zapadnom Balkanu*.

U drugoj dramskoj situaciji koncept majke zamišljen je groteskno i crnohumorno, gotovo kao kontrapunkt ideji majke i obitelji u hrvatskim devedesetima. Ironijski karikaturalno reprezentirana Magadalenina majka, kad se suoči s manjkom maskulinnosti momka svoje kćeri Janka, Pepea, Josipa, koji ju je htio zaprositi, može ga samo otjerati. Drugim riječima, ona je glava kuće koja zna da ako Pepe ne može držati jedan ćošak ormara, dok ona drži tri, on nije „pravi“ muškarac.

MAGDALENA (*brise suze*): Dobro. Vi znate sve o mom Janku, mom dobrom Pepeu. Josipu. Znate tog mladića, njegov osjećajan, plemenit karakter. Znate sve i o našoj ljubavi, obostranoj, dubokoj, koja nas snažno prožima. (*Uzdahne.*) I prije dva dana dođe moj Pepe k meni. **Želi razgovarati s mamom, očito, namjera mu je bila da me isprosi. Ona je baš bila zaposlena oko prenošenja velikog ormara.** – Gospođo ja – započeo je moj Jankić. – Čekaj, momče! Povikala je moja mama. Zar ne vidiš u kakvom sam poslu? Prvo da prenesemo ovaj ormar. Hvataj! (*Tragično.*) I moj Jankić uhvati ormar. (*Dubok uzdah.*) **Moja majka, kao i svaka žena, a k tome još i vrlo jaka žena, obujmi ormar, uhvati tri kraja, potegne i podigne.** A moj ti se Pepe napne, potegne i – ne podigne. **Napinje se Pepe, stenje, poteže, ali ne podiže ni onaj svoj jedan jedini kraj.** Majka spusti ormar podignut s tri strane, stavi šake na bokove i samo gleda u mog Pepea. On poteže, crven u licu, poteže i poteže. **Tada se mama razbjesni.** (*Glasom majke.*) **Ej, žgoljavče žgoljavi, kržljavi slabiću, potežeš ti, potežeš!** (*Oponašajući Pepea.*) Mrmnj! – odgovori joj moj Jankić, kao da će dušu ispustiti. (*Majčinim glasom.*) Slab si, vidim kako potežeš, kao da ništa drugo nisi u životu radio nego majmuna potezao! – kaže mama. Pepe, postidjen, doveden u očajnu situaciju, skupi svu svoju snagu, napne se, potegne i prdne. **To kod moje majke izazva bijes koji joj daje neku luđačku snagu, pa podigne ormar i sama ga odnese.** Ja se rasplačem. Pepe briše maramicom čelo, izvinjava se, tetura kao da će se onesvijestiti, traži mirišljave

soli. Što je – je. Zakadio je. Mama se vrati i izbaci ga iz kuće. **A ja se očajna bacim pred njene noge i pitam je: o okrutna majko, zašto? Ona me zgrabi za kosu, opali mi pljusk i kaže: začepi i donesi mi kilo slanin ribica i dvije litre stolnog, crnog! Marš!** (I. Vidić, 2002: 107-108, isticanja naša).

Bez obzira na to koja se ženina uloga ili subjektna pozicija reprezentirala, ona majke, udavače ili neudavače, ona je „kao predmet želje ili značenja nepredstavljiva; ili bolje rečeno u faličkom poretку patrijarhalne kulture i u njezinoj teoriji žena je nepredstavljiva osim kao reprezentacija“ (T. de Lauretis, 1987: 20). A reprezentacije su uvijek drukčije od stvarnih žena, a opet zaražene kulturom u kojoj se stvaraju i njezinim hegemonijskim diskursima. Međutim, pomoću reprezentacije subjekti imaju moć otjelotvoriti reprezentirano, zauzeti se za vlastite interese ili iskazati otpor prevladavajućim normativnim strukturalima. Reprezentacije nisu samo puki prikazi nego se predstavljeno uspostavlja i ustrojava.

Primjerice reprezentacije tri dramska lika što zaposjedaju različite profesionalne pozicije – doktorice Magdalene, bolničarke Klare i servirke Lucije difrencirane su odnosom prema sto šesnaestogodišnjoj ženi, baki Mandici, majci petnaestero djece – nacionalnih heroja, koja je na određeni način prikazana kao sinegdoha nacije. Tu se opet radikalno propituju reprezentacije majke kao sinegdoha nacije jer je u tekstu ta „majka našeg roda“ žena koja umire u bolnici i koja više nije u mogućnosti kontrolirati vlastite fekalije. Sve su tri žene u klasno, obrazovno i dobno raslojenim subjektnim položajima. Najneobrazovanija servirka Lucija, koja opslužuje baku Mandicu, ujedno joj se i divi, dok bolničarka Klara, umorna od nošenja guske, ne vjeruje u mit o baki kao majci našeg roda i demistificira Lucijinu reprezentaciju Mande. Doktorica Magdalena kao *liječnica od karijere* brine se o slici institucije u kojoj radi, iz pozicije moći oduzima pravo na govor, doslovno zabranjuje najnemoćnijoj servirki Luciji da se bavi političkim pitanjima i da bilo što komentira.

LUCIJA: Od kad je baka Mandica kod nas na odjelu, bolnici je porastao ugled. Ona je važna osoba. Njeno ozdravljenje je naš primarni interes.

MAGDALENA (*strogo*): **Ne komentiraj! Ti si samo servirka. Šuti i kloni se politike. Je l' to jasno?!**

LUCIJA (*pokunjeno*): **Jasno, doktorice!**

MAGDALENA: **I pometi malo ovdje. Na što to sliči?! (...)**

LUCIJA: **Neću. Bez brige. Nisam ja takva. Ali samo da znaš – ja je poštujem. I duboko joj se divim. Sto šesnaest joj je godina, najstarija u državi. Petnaestero djece je donijela na svijet. Šezdeset sedam unuka, a da praunuke i ne brojimo. Vidjela bih da li bi nakon**

toliko njih i tebi dolje popustila petlja. Ona je majka našeg roda!

KLARA: Moja nije.

LUCIJA: **Samo se ti rugaj! Sramota. Baka Mandica je mit. (Odlaze metlu. Popaljeno.) Baka Mandica nam je dala samo najbolje. Cvijet boraca za Republiku i Nezavisnost! Ratnike! Svećenike! Duhovnjake! Laike! Sve sami mučenički profili! Bolje bi ti bilo da se pomoliš za nju...**

KLARA: **Lažna legenda. Ali... (Zamišljeno.) istina je, što uradi - troje ne počisti.**

LUCIJA: Sramota te bilo!

KLARA: Idi ti pa je čisti i peri! (I. Vidić, 2002: 110-111, isticanja naša).

Unatoč tome što *Groznica* bez sumnje dekonstruira dominantne sociopovijesne konstrukcije žene u hrvatskim devedesetima propitivanjem rodni granica i odnosa žena prema politici, nameće se pitanje za čiji se interes vrši dekonstrukcija ili repozicioniranje ženskog subjekta. Teško da bilo koja dekonstrukcija može u potpunosti iskoračiti izvan načina zamišljanja žene koje diktiraju hegemonijski diskursi. Podsjećamo da se nezavršivo premještanje iz jedne u drugu ulogu na kraju dramskog teksta predstavlja kao izmišljeni grozničavi svijet ženskih dramskih likova koji nikad nisu izišli iz svoje sobe. Usto, taj svijet u kojem su muškarci gotovo karnevaleskno iscrtani i iznimno malo djelatni reprezentiran je kao stvar ženske imaginacije. Osim toga dramski tekst simbolično završava Klarinim odlaskom van iz sobe po pomoć Luciji, koja je u groznici ukazujući na nemogućnost funkcioniranja tog mogućeg svijeta bez vanjskog utjecaja.

Zaključno možemo zamijetiti kako se time još jednom podcrtava ekonomija reprezentacije ženskih likova u *Groznici* koja je uspostavljena između ženskog identiteta što je s jedne strane neodvojiv od njegovih društvenih konstrukcija i onoga što s druge strane izmiče tim reprezentacijama. Djevojke su konstruirane kao zastupnice transgresije. Ponašaju se nedosljedno, svojim činovima i ruše i grade, potvrđuju i prekoračuju i kulturne i rodne norme. Jedanaest navodnih subjektivnih položaja koje one u pojedinom času zauzimaju reprezentirano je nestalno, nesigurno i neizvjesno u hijerarhiji društvene zajednice. Nemaju osiguran položaj ni kad je riječ o drugotnosti koju im kultura ili društvo upisuju u odnosu na muškarca, jer su predstavljene kontradiktorno i kao ovisne i neovisne o reprezentacijama muškaraca, kao one koje prekoračuju granice ženskog ponašanja i kooptiraju muške kodove ponašanja. One prekoračuju normativne granice i pregovaraju o vlastitim pozicijama, što je nužno žele li reprezentirati individualnost. Međutim, reprezentirano je nestalno i tek privremeno. Prikazane u zamišljenim mogućim svjetovima djevojke možda i krše zakone binarističke logike rodnog identiteta hegemonijskih diskursa, ali i konstruiraju ono što ostaje neprevedivo i nemislivo u tim diskursima. Razgradnja „hegemonijskih“

reprezentacija apsolutnog definiranja objediniteljske formule ženske biti u drami očuđujućim reprezentacijama skliskih i stalno nestajućih ženskih identiteta podržava ekonomiju neekonomičnog. Ona može signalizirati da je karikaturalno poigravanje s različitim identitetskim ulogama u virtualnom svijetu groznice kao tjelesnog stanja, ali i *Groznice* kao dramskog teksta, isplativije od življenja stvarnog života. Reprezentacija nije tek prikaz nego neizostavno i uspostava i ustroj identitetnih uloga, fluidan i nužno privremen. U tom bismo smislu mogle zaključiti da je dekonstruiranje jedanaest proturječnih fiktivnih subjektivnih položaja žene u dramu uvedeno radi konstrukcije neuspjeha reprezentacije njezina neodgonetljivog i neprikazivog rodnog identiteta. ●

LITERATURA

- Butler, Judith (2000), *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, Ženska infoteka, Zagreb.
- Car-Mihec, Adriana (2005), „Netko drugi ili ponešto o Vidiću“, *Kazalište*, Zagreb, g. 9, br. 21-22, str. 152-160.
- Čale-Feldman, Lada; Tomljenović, Ana (2012), *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Leykam international, Zagreb.
- Derrida, Jacques (1988), *The Ear of the Other. Otobiography, Transference*, University of Nebraska Press.
- Derrida, Jacques (2000), *Limited Inc*, Evanston.
- Felman, Shoshana (1993), *Skandal tijela u govoru*, Naklada MD, Zagreb.
- Freedman, Barbara (1996), „Frame-up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre“, *Feminist Theatre and Theory*, ur. Helene Keyssar, MACMILLAN PRESS LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London.
- Hall, Stuart, ur. (2002), *Representation: cultural representations and signifying practices*, Sage, London.
- Holst, Cathrine (2013), *Šta je feminizam?*, Karpos, Beograd.
- Jenks, Chris (2003), *Transgression*, Routledge, London, New York.
- Lauretis de, Teresa (1987), *Technologies of gender*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis.
- Moi, Toril (2007), *Seksualna/tekstualna politika*, AGM, Zagreb.
- Pavlović, Tatjana (1999), „Woman in Croatia: Feminists, Nationalists, and Homosexuals“, *Gender politics in the western Balkans*, ur. Sabrina P. Ramet, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, str. 131-152.
- Petranović, Martina (2006), „Vidićev dramski opus ili necezurirani zapisi starca Ivana“, *Kazalište*, Zagreb, g. 9, br. 25-26, str. 130-143.
- Rafolt, Leo (2011), „Igra pokvarenog telefona ili u strci s tumačenjem. Ivan Vidić: *Veliki bijeli zec*“, *Priučeni na tumačenje*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, str. 151-166.
- Shepherd, Simon; Wallis, Mick (2004), „Women, Theatre and the ethics of the academy“, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London, New York.
- Vidić, Ivan (2002), *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
- Zuppa, Vjeran (2002), „Dramaturgija po Ivanu“, u: Ivan Vidić, *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, str. 359-372.

Mira Muhoberac

Dramaturginja, kazališna kritičarka i teatrologinja, Zagreb

Glumci Mladen Budišćak i Darko Ćurdo

UDK 7.071Budišćak, M.+Ćurdo, D.

Sažetak: U tekstu se analiziraju i uspoređuju umjetnički opusi istaknutih hrvatskih glumaca Mladena Budišćaka i Darka Ćurde, s posebnim osvrtom na njihove sličnosti i razlike u glumačkome pristupu, dovedene u vezu s Jouvetrovim pojmovima *acteurs* i *comedien*. Poseban prilog rada čini autobiografski zapis Darka Ćurde.

Ključne riječi: Mladen Budišćak; Darko Ćurdo; gluma

Mladen Budiščak and Darko Čurdo – the actors

Abstract: The paper analyses and compares the artistic achievements of two prominent Croatian actors, Mladen Budiščak and Darko Čurdo, with spatial emphasis on their similarities and differences in acting approaches, distinguishing, as Louis Jovet has done, between *acteur* and *comédien*. The paper is followed by an autobiographical text written by Darko Čurdo.

Keywords: Mladen Budiščak; Darko Čurdo; acting

„Moja *sabiá*, moja *zabelé*,
Svakoga te jutra sanjam.
Ako sumnjaš,
Sanjat ću opet da ti dokažem.“

Narodna pjesma iz Minas Gerais

Životno geslo

Za obojicu naslovnih glumaca životno je geslo bilo: „Biti čovjek znači biti umjetnik!“¹ Obojica su rođena u četrdesetim godinama 20. stoljeća i obojica su umrla u pedesetim godinama svoga života, na početku dvadeset i prvoga stoljeća. Obojica su diplomirala glumu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu iste, 1971. godine. Obojica su znala i pokazivala da kao umjetnici ne posjeduju nikakvo drugo oružje osim svoje umjetnosti i konkretnih predstava i akcija koje proizlaze iz recentne društvene prakse. Svojim identitetom opravdavali su takovrsne umjetničke aktivnosti, uvijek jednako stvarajući za kazališnu elitu odabranih najvećih stvaralačkih dosega i iz života što ga Augusto Boal tek 2008. naziva kazalištem potlačenih. Budiščak i Čurdo stvarajući estetiku posebno nadarenih i naoko marginalnih u svakoj svojoj umjetničkoj gesti realiziraju zbilju kao probu i probu kao zbilju, svojom glumom i cjelokupnom izvedbom konkretno intervenirajući u stvarnost. Svojim predstavama predočuju ne samopoznavanje zbilje nego njezino mijenjanje u drugu, bolju zbilju. Nijedan susret, proba, predstava, recital ili monodrama Mladena Budiščaka i Darka Čurde ne završavaju kad joj dođe kraj: suprotno, projiciraju se u budućnost i stvaraju individualne i društvene posljedice, bez obzira na to kako male bile. U njihovim predstavama, prvo, pada zid između pozornice i gledališta tako da svi koriste ili mogu koristiti moć scene; drugo, pada zid između kazališne predstave i stvarnoga života, stvara se svojevrstan propedeutički egzistencijalni stupanj; treće, u gestualnom smislu pada zid između umjetnika i recipijentata s porukom: svi smo mi ljudi, umjetnici svih umjetnosti i možemo razmišljati osjetilnim sredstvima.

Mladen Budiščak

Crteži, a nekad i slike budilice kojima se potpisivao na razglednicama koje nam je slao svaki tjedan na dubrovačku i zagrebačku adresu ikonički su, ali i simbolično određivali *fizis* i *ethos* te djelomice psihi i cjelokupnu glumu hrvatskoga glumca Mladena Budiščaka, za prijatelje Budilice (Zagreb, 8. rujna 1945. – Zagreb, 16. lipnja 2003.). Upoznala sam ga kad sam bila dijete, kad je i živio u nas u

1 Tekst Mire Muhoberac priređen je za tisak na temelju autoričine radne verzije članka koji zbog iznenadne smrti nije stigla dovršiti.



Mladen Budiščak u monodrami Zvonimira Majdaka *Kužiš, stari moj*, Teatar &TD, Zagreb, 1973.

Dubrovniku nekoliko godina dok je glumio na Dubrovačkim ljetnim igrama, i kad je do naše kuće, svladavajući lako i virtuozno 186 skalina, dolazio na rukama, ne na nogama, želeći se veseliti s nama djecom. Kasnije sam s Mladenom Budiščakom surađivala u Dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu na nekoliko predstava, on kao glumac, ja kao tad zaposlena dramaturginja tek izišla sa studija na Akademiji dramske umjetnosti i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. I tad je iskazivao ekstremno velik talent, golemu moć zapažanja i beskrajnu intelektualnu energiju poduprtu enormnim pamćenjem i velikom erudicijom. Mladen Budiščak je s nama razgovarao sredinom devedesetih u Dubrovniku, na dan kad je granatiran Dubrovnik, 1995., s tragičnim posljedicama i ubijenim mladim ljudima, i kad je u *Dundu Maroju* na Gundulićevoj poljani 1995. glumio Tripčeta Kotoranina, prisjećajući se svoga studentskoga Stanca 1971. na Poljani Mrtvo zvono u režiji Tomislava Durbešića u Držićevoj *Noveli od Stanca*. Svakodnevno je sa mnom surađivao krajem devedesetih i početkom 21. stoljeća u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku satima razgovarajući o radu na predstavama i sastavljanju repertoara.

U mladim i srednjim godinama nazivan velikom zvijezdom hrvatskoga kazališta i filma, bio je sin zagrebačkoga tvorničara koji je sve izgubio u prevratu

poslije Drugoga svjetskog rata, da bi cijeli život radio u toj istoj tvornici koja je nekad bila njegova. Odrastajući na zagrebačkoj Trešnjevki, Mladen Budišćak završio je gimnaziju i diplomirao glumu 1971. na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. U glumačkom i egzistencijalnom smislu od najmlađih dana do preranoga odlaska postao je arhetipom purgerskoga fakina. Iz iskustva sina nekadašnjega vlasnika tvornice a tadašnjega radnika u toj istoj tvornici izrasta njegova, jedna od životnih, uloga, ona u monodrami nastaloj na temelju kulturnog romana Zvonimira Majdaka *Kužiš, stari moj*, o simpatičnom i siromašnom gubitniku s Trešnjevke. Tom je ulogom u Teatru &TD Mladen Budišćak osvojio srca svoje generacije, ali i onih koji su rođeni te, 1973. godine. Predstava je u raznim, ne samo kazališnim prostorima izvedena više od tisuću puta, a na kazališnoj pozornici igrana je do kraja osamdesetih. Njezinoj popularnosti usprkos, glavnu ulogu u istoimenom filmu, također vrlo uspješnom i rado gledanom, redatelj Vanča Kljaković povjerio je Ivici Vidoviću. Mladenu Budišćaku je Teatar &TD bio drugi dom. Tamo se honorarno zaposlio 1971. godine. Gotovo 27 godina usporedno je radio u tom Teatru &TD i u Dramskom kazalištu Gavella, u kojemu je stalno zaposlen također od 1971. Iste je godine na Dubrovačkim ljetnim igrama ovjenčan nagradom za glumačko ostvarenje za ulogu u Kušanovoj *Svrhi od slobode* te za *Novelu od Stanca* Marina Držića, u kojoj je glumio naslovnu ulogu na dubrovačkim trgovima.

Osebujujući „trešnjevački frajer“ kao glumac je bio moćan i autentičan utisnuvši svoju pojavnost u predstave nastale prema tekstovima Shakespeareaovim, Molièreovim, Gogoljevim, Beaumarchaisovim, Krležinim, Držićevim... U glumačkoj karijeri odigrao je zapažene uloge iz hrvatske i svjetske dramske književnosti surađujući s vodećim hrvatskim redateljima, među kojima su i Dino Radojević, Georgij Paro, Miro Međimorec, Kosta Spaić, Joško Juvančić, Paolo Magelli, Ivica Kunčević i Krešimir Dolenčić. Bio je Scapin u *Scapinovim spletkama*, Klanfar u *Ledi*, Valent u *Lamentacijama Valenta Žganca*, Masperi u *Kakvu me hoćeš*, Kaska u *Cezaru* itd. Zadnju svoju ulogu na pozornici matičnog teatra ostvario je u predstavi *Kroatenlager*, koju je prema Krležinim tekstovima režirao Zlatko Vitez, a premijerno je izvedena u prosincu 2001. godine. Umro je u 58. godini života kao član Dramskoga kazališta Gavella. Najpoznatiji je ostao po ulozi urbanog antiheroja Gliste u popularnoj monodrami *Kužiš, stari moj*.

Bio je istinska hrvatska filmska zvijezda. Snimio je deset filmova s Rajkom Grličem. U nacionalnoj kinematografiji ostvario je antologijske likove u filmovima: *Samo jednom se ljubi* (Vule, 1981.), *Čaruga* (Župan, 1991.), *Bravo, maestro* (Mladen, 1978.), *Kud puklo da puklo* (Budilica, 1974.), *Novinar* (fotoreporter Franc, 1979.), *Kraljevo* (1981.), *Nemir* (1982.), *U raljama života* (1984.), *Za sreću je potrebno troje* (Pilar, 1985.), i drugima. Zapažen je i po televizijskim ulogama u: *Vrijeme ratno i poratno* (1975.), *Smogovci* (1982.), *Zamke* (1983.), *Rade Končar* (1983.).²



Darko Ćurdo u filmu Eduarda Galića *Tinu za stotu*, Zagreb, 1991.

Darko Ćurdo

S Darkom Ćurdom upoznala sam se također kao dijete, kad je godinama dolazio i živio u našoj kući u Dubrovniku, prvo glumeći na Dubrovačkim ljetnim igrama, a kasnije u Kazalištu Marina Držića. Poslije sam s Darkom Ćurdom surađivala kao dramaturginja – u šali i u zbilji njegovo prezime povezujući s Kurdima – u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu i u nekoliko privatnih projekata. Prva suradnja koju sam uspostavila na relaciji Hrvatska – Češka devedesetih godina 20. stoljeća kao utemeljiteljica kroatistike na Karlovu sveučilištu u Pragu bila je ona s Darkom Ćurdom, koji je usred Praga u podrumskom kazalištu na Vaclavskome trgu izvodio monodramu *Nespravan za problem* prema djelima Tina Ujevića, i to s golemim uspjehom, prvo u studenata kroatistike, a onda i u cijele praške publike. Suradivala sam s Darkom Ćurdom i na početku dvadeset i prvoga stoljeća, kao tadašnja ravnateljica Kazališta Marina Držića. I Darko

- 2 Prikaz života i glumačkog djelovanja Mladena Budiščaka uvelike se oslanja na njegovu biografiju objavljenu na mrežnim stranicama Dramskoga kazališta Gavella (<https://www.gavella.hr/natuknice/budiscak-mladen>) te članak „*Budilica se neće probuditi*“ autora Želimira Ciglara objavljen 17. lipnja 2003. u *Večernjem listu* povodom njegove smrti (usp. elektroničku inačicu članka na adresi: <https://www.vecernji.hr/kultura/budilica-se-neze-probuditi-737396>).

Ćurdo mi je, kao i Mladen Budiščak, svaki tjedan pisao jednu razglednicu, uvijek umjesto rukopisnoga potpisa nacrtavši ili naslikavši crtež ili sliku, njegov tadašnji hodogram i hologram. Nije bilo razgovora u kojemu nije ili crtao ili slikao ili izrađivao, kiparski pedantno, predmete od drva.

Darko Ćurdo, glumac i grafičar, rođen je 12. studenoga 1944. u Gorici kod Posušja, a umro je 8. srpnja 2003. u Zagrebu, s 58 godina. Godine 1971. diplomirao je glumu na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu. Jedan je od utemeljitelja glumačke družine *Histrion*. Od 1986. bio je stalni član dramskoga postava Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Bio je član dramskog ansambla Kazališta Marina Držića u Dubrovniku, član Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu i Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu. Glumio je u svim zagrebačkim kazalištima i slobodnim, alternativnim grupama. Pokretao je i *one man theatre* družine, od kojih je najvažnija bila Podrumska scena. Bio je jedan od osnivača i idejnih začetnika Kulturne udruge Festival glumca u Zagvozdu i dugogodišnji član *Histriona*. Dobitnik je dviju nagrada Goranova proljeća. 1996. godine odlikovan je Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića. Igrao je manje, srednje i glavne uloge u domaćim i svjetskim dramama, neke od njih su: *Brut*, *Macbeth*, *Kamilo*, *Vladimir*, *Artaud*, *Hektor*, *Mefisto*...

Više od trideset godina izvodio je lirsku monodramu *Nespravan za problem* načinjenu na temelju izbora iz djela Tina Ujevića. 1998. godine, u povodu stogodišnjice rođenja A. B. Šimića, režirao je lirsku dramu *Preobraženja* na temelju Šimićeve poezije. Filmska ekranizacija lirske drame u Vukovaru koju je na filmsko platno prenio Eduard Galić zasigurno je do danas najljepši *hommage* patnjama Vukovara u Domovinskom ratu. Iste te, 1988. godine, na 5. Festivalu glumca, za ulogu u Gogoljevim *Ludakovim zapisima* dobio je nagradu Festivala glumca u Vinkovcima. Posljednja uloga koju je igrao jest uloga Bruscona u *Theatermacheru – stvaratelju kazališta* Thomasa Bernharda u režiji Laszla Bogossija ml., priređenom u Hrvatskom kazalištu u Pečuhu.³

Comedien i acteur

Čini se da Mladena Budiščaka možemo usporediti s *rastjelovljenim* glumcem Louisa Jouveta, *comedienom*. Njegova se glumačka umjetnost sastoji od djelovanja laganim približavanjem, prijateljstvom i uvlačenjem pozornosti gledatelja u kojemu se sve njegovo ljubazno pokazuje dok se velikodušno i slobodno ne zamijeni, kako bi nakon toga javno i čestito svjedočio.

3 Filmografija: 1973. *Živjeti od ljubavi* (Davorov cimer); 1974. *Kapelski kresovi*; 1974. *Deps*; 1986. *Putovanje u Vučjak* (Varga); 1995. *Olovna pričest*; 1998. *Preobraženja*. Izložbe: 1994. Zagreb, Zagrebačka izložba grafike; 1995. Zagreb, Zagrebački salon; 1996. Saint-Aignan sur Cher; 1995. Zagreb, Moderna galerija, Studio J. Račić; 1996. Pečuh, Galerija H. K. Csopor(t) horda; 1996. Split, Galerija Hrvatskoga narodnog kazališta; 1996. Ljubuški, Galerija TMT; 1997. Posušje, Gradska galerija; 1998. Metković, Gradsko kazalište.

Čini se pak da je Darko Ćurdo Jouvetov *utjelovljeni* glumac, *acteur*, razvijen iz sama sebe i kroz sama sebe, bivajući svojim vlastitim rezonatorom. Glumac *acteur* djeluje kroz neposjedovanje, osobinu osobe, želi odmah posvjedočiti, i to ponajprije o samome sebi. Budiščak se igra svojim drugim ja, načinjenim od njegova ja, koje upotrebljava za djelotvorno ispunjenje. Ćurdino utjelovljenje osobe zasniva se na sebeutjelovljenju, publika zahtijeva od njega da sličí samome sebi. Obojica šapću svoje i tuđe a da bi postali glasni i osvojili prazni prostor za publiku.

Mladen Budiščak i Darko Ćurdo stvorili su posebno estetsko stablo u hrvatskom glumištu: ono koje ima korijenje, deblo, granje i krošnje. Njegovo je korijenje zabodeno u plodnoj zemlji etike i solidarnosti, koje su njegov sok i prvi činitelj u stvaranju neopresivnoga društva. U toj zemlji supostojе preostali grabežljivi instinkt i humanistički napredak. U zemlji vidimo bijedu i siromaštvo svijeta, a u vrhovima sutrašnje sunce. Njihov je prinos u hrvatskom kazalištu poput stabla indijskog oraha iz Natala, najvećega stabla indijskog oraha na svijetu, koje se prostire na više od osam tisuća metara četvornih, koje je raslo tijekom 125 godina. Njihov se fenomen objašnjava time što mnoge grane ulaze u zemlju i iz nje izlaze poput jakih debala, neke od njih crpeći podzemne vode i time hraneći ostatak stabla.⁴

Sabiá i *zabelé* iz narodne pjesme na početku ovog izlaganja vrste su ptica u izumiranju, ali još se uvijek mogu spasiti kako bi i dalje pjevale, svaka svojim glasom. *Sabiá* je možda Mladen Budiščak, *zabelé* možda Darko Ćurdo. Možemo spasiti hrvatsko glumište od zaborava cijeneći i poštujući stvaralačke prinose tih dvoje izvrsnih glumaca i educirajući mlade o značenju glume posebno nadarenih i karizmatičnih ljudi kakvi su bili Mladen Budiščak i Darko Ćurdo. Tad se ne bi događalo da se na mrežnim pustopoljinama Budiščaka gdjekad mijenja s Potočnjakom, a Ćurdu s Vitezom. Mladena Budiščaka usporedila bih s Pica-ssom ili Breugelom, a Darka Ćurda s Van Goghom ili Salvadorom Dalijem, obojicu s Boschom. ●

LITERATURA

Jouvet, Louis (1983), *Rastjelovljeni glumac*,
Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb.

4 Treba reći da Mladen Budiščak ima svoga nasljednika u teatrološkim krugovima i da je u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti zaposlen njegov sin dr. sc. Vanja Budiščak, a da je Darkova kći Ana uspješna umjetnica u Americi.

Prilog: Zapis iz bilježnice Darka Ćurda

Ćurdo. Zovem se Darko Ćurdo. Rodila me majka Anđa. Otac Jure. U Gorici 12. studenoga 1944. godine, Hercegovina. Otac mi još u prvom razredu osmoljetke reče da ću se u školi morati izjasniti o nacionalnosti između Srbina, Jugoslavena, Hrvata, i da ja svakako kažem da sam Hrvat. Šezdesetih godina ljudi me zbog moje duge kose prozivaše *bitlsom*, hipijem, huliganom. Izbjegavši više puta građanski linč, recitirao sam pjesnike. Tako me prozvaše pjesnikom. Na Zdencu života i stotinjak metara oko njega prođe više od četvrt moga stoljeća. Upravo sam na Zdenac života nabasao kad sam padajući na popravnom ispitu splitske Škole za primijenjenu umjetnost stigao u Zagreb, u jednu hladnu jesensku zagrebačku večer, naravno bos u japankama, misleći kako svugdje grije splitsko ljeto. U prohladno kišno jutro postadoh zagrebačkim Japancem. Kod Zdenca života, s kovanicom u džepu, osjećao sam se kao Rockefeller. Samo malo dublje zaronim rukom u Zdenac i nađe se dovoljno dinara za varivo u Turistu, gore u Masarykovoju. Turisti, ovih dana novovjeki menadžeri, izbaciše tu pučku kuhinju, a ugradiše talijansku plastiku. Sve su uspomene požderali... Turist, Stari Kavkaz, Tip-Top, Tingl Tangl, Dva Ferala, Korzo. Jednom bit će proživakani i ovi građani. Pustimo politiku. Kao srednjoškolac u jednom razdoblju nadahnuća donosio bih stari gramofon, onaj s trubom, i recitirao Jesenjina, baš ovdje na ovom zdencu. Zašto Jesenjina, pitam se sada... Zato jer mi je asfalt bio stran. Dolje sam ostavio sve što sam volio, a preda mnom je stajalo sve što sam trebao steći, pa sam se vjerojatno u svim tim unutarnjim sukobima poistovjećivao s Jesenjinom. Bilo je i sunca na Zdencu. Jedno popodne sjedim baš tu. Grupa od desetak mladića opkolila me i htjela da se javno ošišam. Ja sam se uz nešto malo krvi uspio izvući i sačuvati kosu koja mi je bila simbol bunta protiv malograđanštine. Kavkaz pamtim prije obnavljanja. U njemu su obično sjedili pjesnici, ali njihove slike nisu bile u mojoj čitanci pa ih nisam poznavao. Jednom, za vrijeme školskog odmora sjedam u kavanu Korzo da popijem čaj. Prilazi mi krupni čovjek, sjeda za moj stol, nijemo mi daje papir da pročitam sadržaj. Na papiru nije bila pjesma nego policijska potjernica. Htio sam u trenu napustiti stol. On me primi za ruku i reče: „Mladiću, ja vas znam, duboko cijenim, za koji trenutak odlazim u zatvor i nikada me nećeš vidjeti. Što tu piše: ubio sam toga i toga... Ti ćeš se popeti za stol i recitirati *Pismo majci*!“ To je moj prvi javni nastup. Tijekom moje amaterske i profesionalne karijere nastupao sam po vlakovima, kolodvorima, trgovima, na Cvjetnom, Trgu Republike, Britancu, nastupao sam na klaviru, na drvetu, na Marulićevu spomeniku u Splitu. Na Noćnoj sceni u starom Jazavcu u Medulićevoj ulici, govoreći Baudelairea, Lorcu, Poa, Jesenjina, Šimića. Tina... Povodom desetogodišnjice Ujevićeve smrti priređujem scenске recitale Tinove poezije u Teatru &TD, bivša komorna pozornica, na čijoj sceni pobjeđujem dva puta na natjecanju recitatora amatera one Jugoslavije, a u žiriju su sjedili Tadijanović, Šovagović, Sven Lasta. Nastupao sam na velikoj

sceni SC-a u vrijeme stvaranja bendova, VIS-ova – vokalno instrumentalnih sastava gdje je bilo sasvim prirodno da živi i poezija. Na Međunarodnom festivalu studentskih kazališta odlučih da u pauzi jedne predstave govorim s breze u dvorištu Teatra &TD. Kad sam sišao s breze dobio sam od pjesnika Berislava Nikpalja stalni angažman u bivšoj točionici vina u Mesničkoj, sadašnjem Tingl-Tanglu. Neslužbeni naziv recitala nazvan je prema noveli Vjekoslava Majera: *Usamljeni čovjek u Tingl-Tanglu*. Ulazeći u svijet zagrebačkog *spleena* upoznao sam pjesnike iz čitanke: Majera, Vesnu Parun, Saliha Alića, Tomičića, i druge koje moje srednjoškolsko obrazovanje nije poznavalo. Čim sam zakoračio u Tingl, mjesec dana nisam išao u školu. Tu sam upoznao ljude svih zanimanja, zdravih i bolesnih zanimanja. Ali svi su u zajedništvu, kako reče Tin, u pobratimstvu lica u Svemiru. Jutra poezije bila su poput nedjeljne mise, tiha, skromna i svečana. Održavala bi se uz prisustvo autora a koji put bez njega. Kada bi bio prisutan, autor bi sjedio za stolom, ispred njega postavili bi cvijeće, a iznad portret koji bi prethodno nacrtao slikar amater. Publiku bi s piscem upoznao Berislav Nikpalj, a ja bih čitao pjesme ili prozu. Bio sam prvih mjeseci jedini recitator, a kako se pisalo u novinama o Jutrima poezije, u Tingl su pristizali i drugi recitatori. Jele su se salate od graha i kuhane nogice. Nisam bio plaćen niti sam što plaćao. Kada se učinilo da će jutra zamrijeti, pojavljivale su se nove zvijezde Tingl-Tangla. Kao Ružica Orešković sa svojom hit pjesmom *Tužim državu bilo koju na planeti*, te Josip Sever s interpretacijom svojih pjesama na kineskom jeziku, Salih Alić i njegov *Čovjek i pas*. Prisjećam se nastupa čovjeka s izgledom odbjeglog robijaša. Govorio je aforizme. Drago Lendić, zvani Štakor. Pa jedan Dinko koji je interpretirao crnačku poeziju. Govorio bi: „Umoran sam, umoran, gradeći tuđu civilizaciju“. Pa Vesna Parun sa svojim ljubavnim pjesmama. Bilo je tu i šansona. Pjevala je Mišel, Vesna, Lada. Prekidao ih je kontroverzni Đidi. Ubio se. Tu je aktivno sudjelovao i slikar Žiroš, te Pokrivka koji je slikao na zidu veliku fresku za pjesnika Vjekoslava Majera. Jednom se održavalo zanimljivo predavanje o razmnožavanju puževa. Za predavanje su se čak tražile i reprize. Jedne večeri Tingl je bio malo više razgaljen. Recitirao sam Crnog čovjeka. Jedan slušatelj mi kroz dim dovikne: „Diletantu i šmirantu, Jesenjin je imao hrabrosti objesiti se, a ti nemaš, čak ti ni recital nije dobar“. U istom sam trenutku prešao preko svih stolova i od svoga šala napravio omču i objesio se. Na sreću, blijede sjećanja. Državu je uvijek smetalo okupljanje. Jedne noći nađosmo se u „marici“. Pa kroz mali rešetkasti otvor, kao kad roletnu u stanu ne spustiš do kraja, ugledah osvijetljenu zgradu HNK i Zdenac života. Pa kad sam već kod narodne milicije, evo da pridodam jedno sjećanje. Poslije ljeta dođem u Zagreb, sjedim na Savi u gostionici Daščara s prijateljima. Izgledao sam kao da ću nastupiti u milanskoj Skali: bijela štirikana košulja i crne hlače s crtom. Majka me uredila. U neko noćno doba nagovoriše me, što mi nije bilo teško, da recitiram. Dižem se od stola i za cijelu krčmu govorim *Svakidašnju jadikovku*. Iz tišine rodi se aplauz. Sjednem na stolicu

da proslavimo uspjeh. Prilazi milicioner i poziva me da izađem van. Gosti, moja nova publika pokušao me zaštititi. Ja sam ih smirivao rekavši da ništa ne brinu, da idem s drugom pošteno riješiti to što ga tišti. Vani kišica, drug me pita: Što si ti govorio? - *Svakidašnju jadikovku* od Ujevića – odgovorim mu. - A zašto spominješ Boga? - Tako je pjesnik napisao. - A što si mene pogledao kad si spominjao Boga? - Pjesnik je rekao *Bože tek da dovrši...* - I tu sam od pendreka vidio zvijezde na nebesima ležeći u blatu. Dolazi novo vrijeme, otvaraju se nove kavanе i diskoteke. U Tingl dolazim sve rjeđe. Neki umiru, a neki odustaju. Na Trgu Republike pojavljuje se prva eksperimentalna televizija. Ružica Orešković počinje voditi Jutra poezije u Tinglu. Pa kako se vlasnici mijenjaju, tako se i Jutra sele od Lapidarija, Blata, Dva ferala, ZKM-a, PEN-a, Jazovke do Bele u Tkalčičevoj. Još kao srednjoškolu Ivo Gorjup mi je ponudio da preuzmem već uređeni prostor u Ilici 12 koji prozvasmo Podrumska scena. Dizajniramo zaštitni znak teatra i tamo izvodim prvu melodramu *Skalpel kaosa* sačinjenu od poezije i proze Tina Ujevića s Tomicom Svetićem. Zatim nastaju večeri Jesenjina s malo podužim naslovom *Zar ne kazujem istinu, družo moj?* U gledalište je moglo stati 50 ljudi. Interes u gradu je bio puno veći, a ja da bi se malo odmorio smišljam recital poezije Antuna Branka Šimića *Nisam mrtav, živa mi je duša* koji snimam u vlastitoj produkciji. Četvrta premijera bila je Milčekova obiteljska drama *Štakori* u kojoj su cijela obitelj alkoholičari i narkomani. Drama nije postigla uspjeh, ali su protagonisti postali profesionalni umjetnici. Podrumska scena izaziva velik interes među umjetnicima koji nude raznolike programe. Nakon pojavljivanja prvih *happenings* u Europi, Tom Gotovac, Šercar i Lukas priređuju prvi naš *happening Hap naš* u Podrumskoj sceni. Tu se sjekirama razbijaju ormari, čerupaju se i kolju žive kokoši, leti perje. Čak su zbog velikog interesa priređivane reprize, a Peterlić snima film o *happeningu*. U Podrumskoj sceni pokrećem večeri Fotokino kluba Zagreb i susrete s poznatim pjesnicima. Da bismo scenu učinili atraktivnijom, publiku smo htjeli dovesti kroz dvorišni kanalizacijski šaht, ali nas je u toj ideji spriječio Kućni savjet. Plašio se da ćemo potkopati temelje i da ćemo srušiti zgradu. Dođe ljeto, prođe ljeto, dođe jesen, 1968. upisah Akademiju za kazališnu umjetnost. Jedno večer htjedoh u platnenim tenisicama ući u diskoklub Skoč. Nisu mi dopustili. Zabranjen ulazak u tenisicama! Čovječe, nemam ja za cipele! Pokušao sam se baviti dizajnom. Tako sam napravio plakat za pjesnike samoubojice i stavio ga ispred kavane Neboder na Trgu Republike. Sutradan pročitah u novinama koje su se zvale *Paradox* kako je čovjek pročitavši plakat, a misleći da je pjesnik, skočio s nebodera. U to vrijeme su skakali s nebodera. Bilo je u modi ubijati se. Još neko vrijeme nastupao sam po zagrebačkim kavanama – Korzu, Starim krovovima, Pirani, Palainovci, diskotekama Saloon, Karaka, Evergrin, te u Skoču gdje sam često na plesnom podiju viđao posljednjeg boema Novaka Simića koji je u osamdesetoj lovio djevojke. Na Akademiji sam prao svoje rublje, sušio košulje razapete na štriku između breza. S kolegama

glumcima napravio sam više scenskih recitala: Dizdara, Škurlu, Šimića, E. A. Poea. Po završetku Akademije opet sam na ulici. Pokušavam s alternativnim kazalištem Rinocerus u Vlaškoj, ploveće kazalište, Histrione, predstavu *Julije Cezar*. Gostujem u svim zagrebačkim kazalištima, odlazim u Dubrovnik, Varaždin, Split i tako u 15 godina pređoh tih 15 metara od Akademije do HNK. Tu na sceni promatram reflektore pod velikom kupolom, jer opet izgleda nemam sreće da me osvijetle kao glumca nego ovako voajerski s prikrajka nastojim tu svjetlost zabilježiti na papiru. Kako reče Van Gogh, u životu treba uvijek nešto tražiti i za nečim težiti jer bez toga prijeti smrt i raspadanje. A za stotu godinu rođenja Tina Ujevića s monodramom o Tinu stižem u Vrgorac. Iz Vrgorca s Tinom krećem u Supetar, Bol, Makarsku, Šibenik, Zadar, Rijeku, Imotski, Posušje. Split, Dubrovnik, Paris, Los Angeles, San Diego, München, Bamber, Nürnberg, Prag, Pečuh, Beč. I sad mi se čini da sam u vlaku. Putujem, gledam kroz prozor i prisjećam se slike iz jedne od posljednjih Jesenjinovih pjesama: pjesnik opisuje kako širokom dolinom usporedno s vlakom trči konj, i što vlak brže grabi naprijed, konj se sve više udaljava i nestaje. Tako i meni, što brže vrijeme odmiče naprijed, to više iza mene nestaje svijet zagrebačkih boema, svijet koji sam, činilo se, samo dotakao. Pravi svijet, mislio sam, tek treba stići. Danas se pitam – je li stigao?

Prilozi



Martina Petranović

Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2020.

Od 28. do 30. travnja 2021. godine u Osijeku su održani trideset i prvi po redu Krležini dani u Osijeku, teatrološko-kazališna manifestacija koju su 1987. godine zajednički pokrenuli Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, tadašnji Pedagoški a današnji Filozofski fakultet u Osijeku i Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Ovogodišnji su Krležini dani trebali biti održani još u prosincu 2020. godine, vezani uz uobičajeno obilježavanje Dana osječkoga kazališta 7. prosinca, ali su zbog epidemioloških okolnosti uzrokovanih bolešću COVID-19 odgođeni za travanj 2021., kada su s uspjehom i održani, premda ponovno zbog istih razloga u smanjenom sastavu i u ponešto komornijoj atmosferi. Krležini su se dani tijekom svoje tridesetogodišnje povijesti i prethodnih godina znali suočavati s odgodama ili pomicanjima uzrokovanim izvanjskim okolnostima (Domovinski rat, granatiranje i obnova kazališta), ali su, unatoč tomu, kao uostalom i ove godine, uspijevali održati i kontinuitet održavanja i relevantnost teatroloških i kazališnih sadržaja, o čemu svjedoči i najnoviji zbornik *Krležini dani u Osijeku 2019. Tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku* (Zagreb, Osijek 2020.), predstavljen u sklopu Krležinih dana u Osijeku 2020. U navedenom su zborniku objavljeni radovi posvećeni tematiziranju dosega dana u trideset godina njihova postojanja, a u zbornik su ugrađeni i iscrpna bibliografija tiskanih radova te popisi sudionika, prikazanih predstava, održanih izložbi i predstavljenih knjiga temeljito potkrepljujući i nadopunjujući znanstvene analize. Zbornik je uredila Martina Petranović, a na Filozofskome fakultetu u Osijeku, gdje su održavana izlaganja, predstavila ga je Lucija Ljubić.

Nakon toga svojevrsnog obljetničkog rezimea ili podvlačenja crte Krležini dani u Osijeku krenuli su u nov istraživački ciklus koji će u nekoliko idućih izdanja biti posvećen proučavanju novije hrvatske kazališne povijesti, točnije tri-ma posljednjim desetljećima. Ciklus usmjeren na istraživanje hrvatske dramske književnosti i kazališta od državnoga osamostaljenja do danas započet je

razmatranjem devedesetih godina minuloga stoljeća pod nazivom *Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio*, a pozivu na sudjelovanje u ispisivanju sustavne i višeglasne novije povijesti hrvatskoga kazališta odazvalo se tridesetak sudionika različitih znanstvenih i istraživačkih profila i interesa. Premda zbog spomenutih razloga nisu svi prijavljeni izlagači mogli prisustvovati skupu, veći je dio radova najavljen programom skupa i zastupljen u ovom zborniku, a izlaganja sudionika koji su uspjeli doputovati u Osijek ukazala su na iznimnu pregnantnost odabrane krovne teme koja se nametnula kao dovoljno daleka da je se može trezveno razmatrati s potrebnom znanstvenom distancom, ali i dovoljno bliska da joj se pristupa sa stanovitom istraživačkom ostrašćenošću i kod izlagača i kod slušatelja izlaganja.

Sudionike skupa najprije su prigodnim govorima pozdravili akademik Boris Senker u ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, intendantica Dražena Vrselja u ime utemeljitelja Dana, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, izv. prof. dr. sc. Renata Jukić, prodekanica za nastavu i studente u ime Filozofskoga fakulteta u Osijeku, red. prof. dr. art. Robert Raponja, prorektor za umjetnost, kulturu i međuinstitucijsku suradnju u ime Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, predsjednik Društva hrvatskih književnika Zlatko Krilić te predsjednik osječko-baranjske Županijske skupštine Dragan Vulin. Otvaranje znanstvenoga skupa unutar Krležinih dana u Osijeku već godinama tradicionalno započinje autoreferencijalnim izlaganjem hrvatskoga dramatičara o svome dramskome rukopisu, a ove je godine, sukladno temi, čast i zadaća da govori o svome dramskome stvaralaštvu pripala Pavi Marinkoviću, dramatičaru čija su djela umnogome obilježila kazališne devedesete, a, dakako, i kasnija razdoblja novije hrvatske dramske književnosti. Nakon Marinkovićeva izlaganja o obrazovnome putu te poticajima, izvoristima, motivskim sklopovima, mijenama i kazališnim rezonancama svojih dramskih djela, prvi dan znanstvenoga skupa nastavljen je razmatranjem različitih problemskih čvorišta hrvatskih kazališnih devedesetih kao što su redateljske poetike (Boris Senker), kazališno upravljanje (Ana Lederer), izvedbeni prostori (Martina Petranović), lutkarstvo (Livija Kroflin) i plesna događanja i tendencije (Maja Đurinović), odnosno specifičnih izvedbi i poetika kao što su kontraposti Tomislava Gotovca (Suzana Marjanić) ili djelovanje kazališne skupine Montažstroj (Agata Juniku). Drugi je dan znanstvenoga skupa pak bio posvećen nešto užim ili lokalno obilježenim tematskim sklopovima kao što su odnos glazbenoscenskoga kazališta i nacionalnoga identiteta u radu Ive Hraste-Sočo te djelovanje osječkoga kazališta (Ivan Trojan) i pulskoga Istarskog narodnog kazališta i Međunarodnog kazališnog festivala mladih (Robert Raponja). Lucija Ljubić govorila je o drami i kazalištu u časopisnoj periodici devedesetih, a Viktorija Franić Tomić (u suradnji s Mislavom Brumecom) o dramskoj produkciji u časopisu *Plima*. Drama Ivana Vidića *Groznica* bila je predmetom detaljne studije transgresivnih ženskih identiteta u radu Kristine Peternai Andrić i Ivane Žužul, a

analizom vrhunskih glumačkih karijera Mladena Budiščaka i Darka Ćurde izlaganja na skupu zaključila je Mira Muhoberac.

Sama teatrološko-kazališna manifestacija Krležini dani u Osijeku, kao što je poznato, osim znanstvenoga simpozija obuhvaća i druga popratna, ali ne manje važna događanja. Dani se tradicionalno otvaraju izložbom kazališne tematike postavljenom u foajeu osječkoga kazališta, a ove je godine izložbeno predstavljen VI. bijenale kazališnoga plakata, izložba Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu i autora Marijana Varjačića, u čije je ime, zajedno s intendanticom osječkoga teatra Draženom Vrselja, izložbu otvorio voditelj Krležinih dana, akademik Boris Senker. Pod njegovim je vodstvom sutradan položen i vijenac na spomenik Miroslava Krleže u Parku kralja Držislava, a u poslijepodnevnim su satima predstavljena i nova teatrološka izdanja. O drugome izdanju jedinstvene *Povijesti hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića govorili su Boris Senker i Ana Lederer ističući veličinu Batušićeva izvornoga pothvata koliko i značenje toga ponovljenog izdanja za povijest nacionalnoga kazališta i kulture uopće, ali i upozoravajući na potrebu nastavka rada na ispisivanju novije povijesti hrvatskoga teatra, što je nakana dobrim dijelom ugrađena i u novi ciklus Krležinih dana. Boris Senker predstavio je i poljsko izdanje suvremenih hrvatskih drama pod nazivom *Antologija suvremene hrvatske drame. Generacija prekinute mladosti* u kojoj su na poljskome objavljene drame Ivana Vidića, Mate Matišića, Ivane Sajko, Tomislava Zajeca, Nine Mitrović i Tene Štivičić, te je zajedno s autoricom Livijom Kroflin predstavio i njezinu knjigu o lutkarstvu *Duša u stvari*. O monografiji *Slikar u kazalištu – Zlatko Kauzlarić Atač* govorili su Ivana Bakal, Ana Lederer, autorica Martina Petranović i na koncu sam Zlatko Kauzlarić Atač. Naposljetku, Martina Petranović predstavila je monografiju Hrvojeke Mihanović Salopek *Kristalni plov* posvećenu istaknutoj hrvatskoj opernoj solistici Branki Beretovac. U sklopu Krležinih dana u Osijeku prikazane su i dvije kazališne predstave, najnovija predstava osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta *Dječak koji je govorio Bogu* Damira Mađarića u režiji Same M. Streleca te nagrađivana predstava Gradskoga kazališta Joza Ivakić iz Vinkovaca *Štajga* Ivane Šojat u režiji Jasmina Novljakovića.

Ukratko, u najboljoj maniri vlastite tridesetogodišnje tradicije, Krležini dani u Osijeku su i u ovim nadasve turbulentnim okolnostima iznova ovjerili opravdanost svoga postojanja u oba svoja temeljna vida – istraživačkom (skup, predstavljanja knjiga) i umjetničkom (predstave, izložba). Raznolik sastav ovogodišnjih sudionika odaje intenzivno i viševrsno zanimanje za krovnu temu skupa potvrđujući dodatno potrebu njezina teatrološkoga obrađivanja i (re)valorizacije, a sadržaji i metodološki pristupi izlaganja ukazuju na širok dijapazon znanstvenih interesa za posljednje desetljeće prošloga stoljeća kojim se Krležini dani u Osijeku namjeravaju baviti i nadalje, u svom redovnom izdanju, već u prosincu 2021. godine.

Repertoar
Krležinih dana u Osijeku
2020.



Damir Mađarić:

DJEČAK KOJI JE GOVORIO BOGU.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

RED., DRAM. I SC. **Samo M. Strelec.**

KOST. **Tončica Knez, Kristina Tokić i Mario Tomašević.**

SC. POKRET **Maja Huber.**

IZBOR GLAZBE **Igor Golub.**

OBL. SVJETLA **Tomislav Kobia.**

OBL. VIDEO **Josip Grizbaher.**

LUTKARSKI TEHNOLOG **Tončica Knez.**

IZVOĐAČI:

Emanuel – Antonio Jakupčević.

Pisac – Vladimir Tintor.

Žena, KZ žena – Anita Schmidt.

Kći Sonja, Hanah – Ivana Gudelj Tešija.

Kći Marina, Ester – Selma Mehić.

Good Guy – Ivan Čačić.

Bad Guy – Matija Kačan.

Mama – Petra Bernarda Blašković.

Tata – Mario Rade. *Baka* – Ljiljana Krička-Mitrović.

Djed – Davor Panić. *Glumac* – Duško Modrinić.

Otto Moll, Tomo, fašist – Armin Ćatić.

Jasna, Leah – Antonia Mrkonjić.

Jozef, učenik, fašist, Erik – Lino Brozić.

Susjed, Vlado Bjelogrić, fašist, Hartmann – Ivan Simon.

Giuseppe, svećenik, dr. Bruner – Vjekoslav Janković.

Učiteljica, SS pjevačica – Sanja Toth.

Tomina žena, blagajnica, KZ žena – Jasna Odorčić.

Učenik, Stjepan, fašist, Tomy – Aljoša Čepl.

Učenica, Marta – Matea Grabić Čačić.

Učenica, Rebeka – Antonija Pintarić.

Učenica, Eva – Ivana Soldo Čabraja.

Lori, Roko; animatori – Maja Lučić, Andrija Krištof,

Toni Leaković i Nikola Radoš.

28. travnja 2021. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.





Damir Mađarić, *Dječak koji je govorio Bogu*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, foto: K. Cimer.

Ivana Šojat:

ŠTAJGA.

Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.

RED. Jasmin Novljaković.

SC. Davor Molnar. KOST. Jasminka Petek Krapljan.

OBL. SVIJETLA Tomislav Kobia.

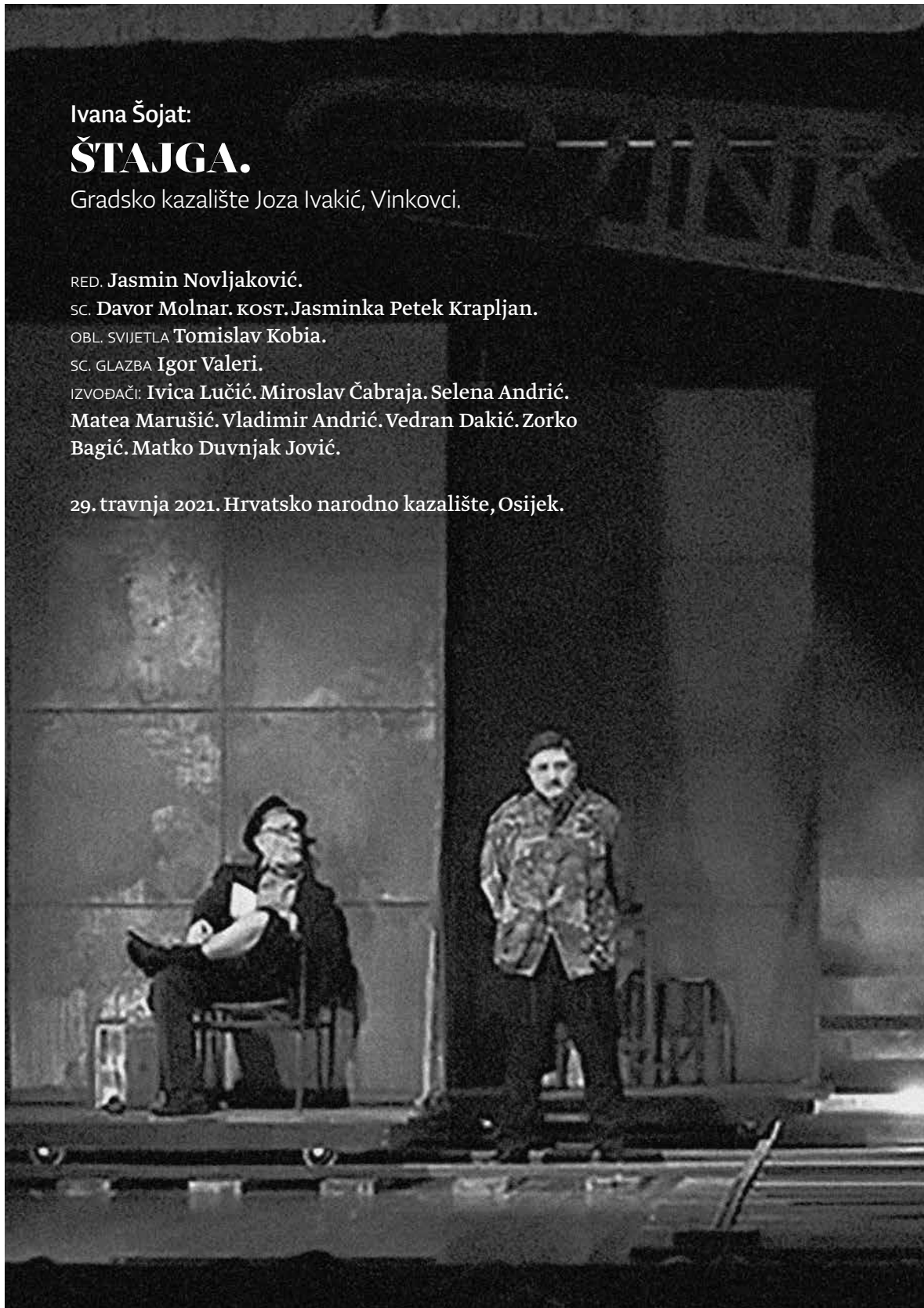
SC. GLAZBA Igor Valeri.

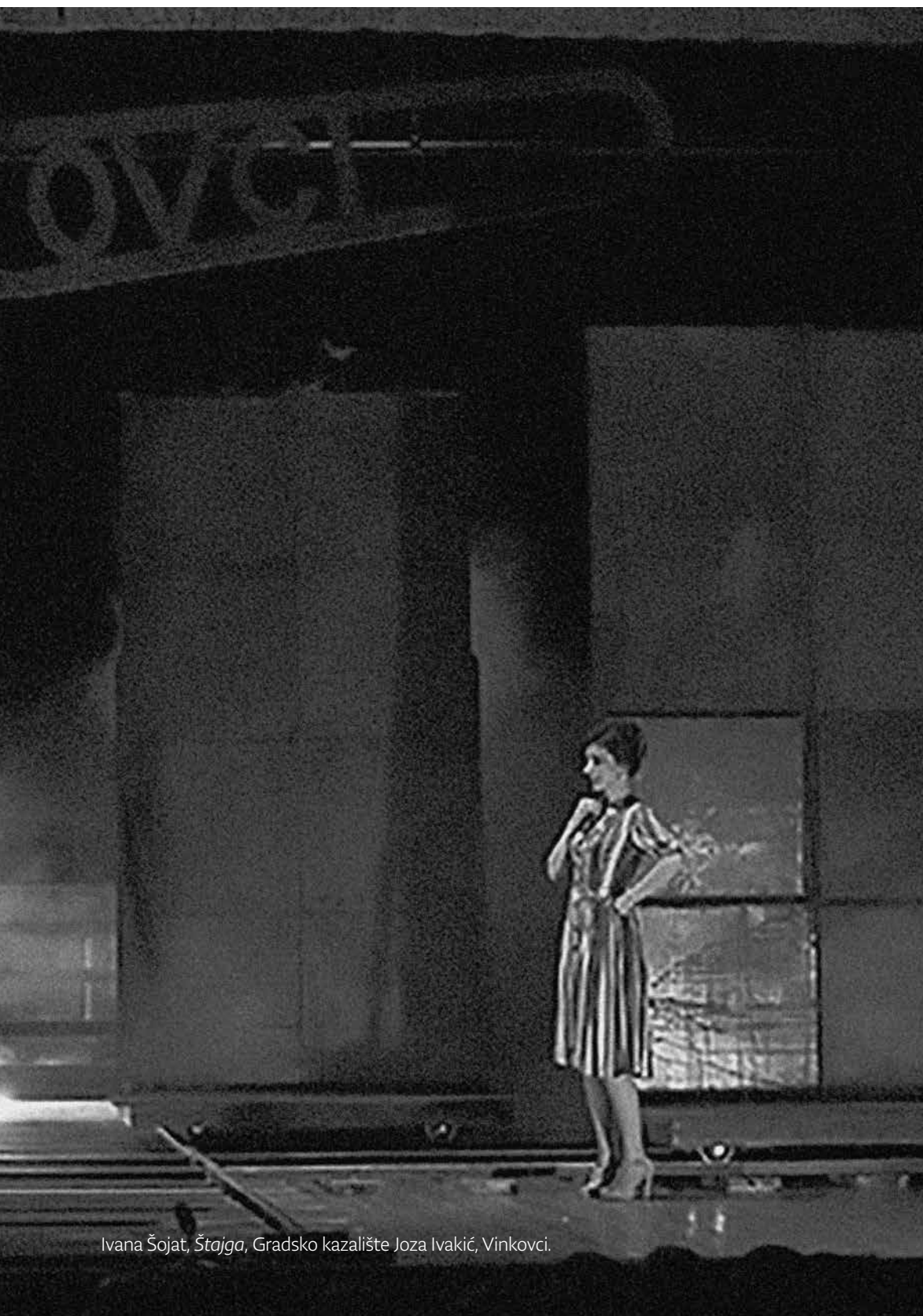
IZVOĐAČI: Ivica Lučić. Miroslav Čabraja. Selen Andrić.

Matea Marušić. Vladimir Andrić. Vedran Dakić. Zorko

Bagić. Matko Duvnjak Jović.

29. travnja 2021. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.





Ivana Šojat, *Štajga*, Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci.

Predstavljanje knjiga na
Krležinim danima u Osijeku
2020.





Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, drugo izdanje, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2020.

O knjizi su govorili Boris Senker i Ana Lederer.

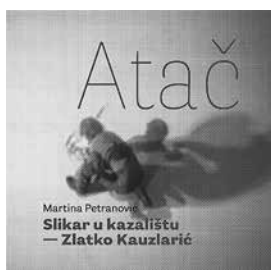


Antologia współczesnego dramatu chorwackiego. Pokolenie przerwanej młodości / Antologija suvremene hrvatske drame. Generacija prekinute mladosti, Disput, Zagreb 2019.

O knjizi je govorio Boris Senker.

Livija Kroflin, *Duša u stvari*, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Osijek 2020.

O knjizi su govorili Boris Senker i Livija Kroflin.



Martina Petranović, *Slikar u kazalištu – Zlatko Kauzlarić Atač*, HAZU, ULUPUH, Zagreb 2020.

O knjizi su govorili Ana Lederer, Ivana Bakal, Zlatko Kauzlarić Atač i Martina Petranović.



Hrvojkica Mihanović-Salopek, *Kristalni plov. Glazbenoumjetnička djelatnost Branke Beretovac – operne prvakinja HNK u Zagrebu*, Biakova, Zagreb 2019.

O knjizi je govorila Martina Petranović.

Izložba na
Krležinim danima u Osijeku
2020.



VI. bijenale kazališnog plakata.

Izložba Hrvatskoga narodnog kazališta, Varaždin.

Autor izložbe Marijan Varjačić.

28. - 30. travnja 2020. Foaje Hrvatskoga narodnog kazališta, Osijek.

Na otvorenju su govorili Dražena Vrselja i Boris Senker.

Kazalo imena



A

Abirached, Robert 294, 310
 Abramović, Snježana 103, 105, 223
 Aceti, Cristina 231
 Acev, Aleksandar 104
 Aćimović, Dejan 52
 Aćimović, Tatjana 298
 Adamček, Vladimir 222
 Ades, Dawn 170, 174, 177
 Adler, Laure 294, 310
 Albee, Edward 145
 Albini, Srećko 27, 231
 Aleksić, Dragan 175, 177
 Alić, Božidar 52, 299, 301
 Alić, Salih 337
 Alighieri, Dante 287
 Ančić, Jasna 235
 Andersen, Hans Christian 246
 Anderson, Benedict 22
 Anderson, Laurie 225
 Andrić, Josip 228
 Andrić, Selena 348
 Andrić, Vladimir 348
 Androić, Vladimir 228, 229, 230
 Anđelković, Ljubica 253, 262
 Aničić, Martina 274, 278
 Anočić, Saša 231
 Antić, Aleksandar 305
 Aprilov, Boris 246
 Aralica, Ivan 36, 37, 42
 Arambašin, Tatjana 258, 266
 Aras, Juraj 239
 Aristofan 51
 Aristotel 256, 265, 295
 Arjomand, Minou 83
 Armanini, Ante 191
 Aronson, Arnold 82
 Arp, Jean 165
 Arrabal, Fernando 193

Artaud, Antonin 127
 Augustin, Aurelije 158
 Augustinčić, Aleksandar 229, 230

B

Babić, Mirjana 33, 35
 Bačić, Suzana 99
 Badinter, Robert 286
 Badovinac, Mladen 303, 305
 Badurina, Natka 158
 Bagarić, Petar 45, 63, 83, 121, 137, 188, 278, 311
 Bagić, Zorko 348
 Bagossy, László 229
 Bahtin, Mihail Mihailovič 32, 35, 40, 42
 Bahunek, Katarina 273
 Bajsić, Pavlica 274
 Bakal, Ivana 343, 351
 Bakarić, Tomislav 211, 216
 Bakija, Katja 264
 Bakliža, Darko 228
 Bakmaz, Ivan 193, 258, 266, 270, 272
 Balabanić, Vesna 92, 93
 Balažević, Ivan 228, 229
 Baletić, Borna 145, 191, 192, 193, 197, 198, 199, 299
 Balikó, Tamás 230
 Ball, Hugo 163, 177
 Balog, Ivan 91
 Ban, Kristijan Hrvoslav 77
 Bančić, Aleksandar 247
 Bankolé, Isaac de 302
 Banović, Snježana 14, 47, 231
 Baraković, Juraj 235
 Barbir-Barba, Hrvoje 259, 260, 266
 Barešić, Veseljko 227
 Bareza, Nikša 25
 Barthes, Roland 258, 262

- Bartók, Béla 28
 Baruška, Senka 106, 107
 Bassey, Shirley 225
 Bašić, Relja 52
 Batušić, Nikola 11, 21, 22, 23, 29, 63, 177, 262, 271, 272, 274, 278, 343, 351
 Baudelaire, Charles 336
 Bauer, Jean 298
 Bauer, Jelena 229, 230
 Bauer, Una 138, 144, 145, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 162
 Bauk, Najda 305
 Bayer, Vladimir 287, 289
 Beader, Milivoj 213, 303
 Beaumarchais, Pierre de 55, 332
 Bebić Tudor, Bruna 303
 Beckett, Samuel 50, 59, 103, 148, 158, 202, 223, 225, 227, 294, 309
 Begović, Ena 52, 55
 Begović, Milan 24, 63, 76, 208, 216, 227, 231
 Belamarić, Miro 24, 25
 Belić, Franka 89
 Bellini, Vincenzo 27
 Benhamou, Anne-Françoise 296, 310
 Benite, Joaquim 308
 Beretovac, Branka 343, 351
 Berggren, Erik 156, 158
 Berić, Jelena 161, 164
 Berković, Zvonimir 11
 Berlioz, Hector 25
 Bernard, Florence 295, 296, 310, 311
 Bernhard, Thomas 16, 334
 Bersa, Blagoje 100
 Beusan, Filip 165, 167, 168
 Bey, Hakim 120
 Bezić, Nada 29
 Bident, Christophe 296, 310
 Biffel, Filip 172
 Bilosnić, Mateja 100
 Bilosnić, Tomislav Marijan 235, 241, 258, 266
 Biljak, Matko 303
 Biti, Vladimir 39, 41, 42
 Bizet, Georges 24
 Blagajčević, Ivan 247
 Blagus, Goran 121
 Blanchard, Gilles 298
 Blašković, Petra 247, 345
 Blažević, Marin 188, 212, 216, 275, 278, 307, 309, 310
 Boal, Augusto 330
 Boban, Božidar 192
 Boban, Ivana 144, 145, 146, 147, 152
 Boban, Ivica 43, 44, 51, 61, 62, 63, 192, 193, 209, 281, 282, 307
 Bock, Jerry 230
 Boenisch, Peter Michael 21, 29
 Boëglin, Bruno 294
 Bogner-Šaban, Antonija 87, 93, 96, 222, 226
 Bogojević, Ljiljana 192, 202
 Bogossi, Laszlo ml. 334
 Bogović, Mirko 91
 Boko, Jasen 67, 68, 82, 210, 212, 216, 305, 306, 310
 Boldin, Dragutin 99
 Boldin, Marko 105
 Bonacci, Nikola 269
 Bond, Edward 49
 Borčić, Davor 298
 Borse, Srećko 126
 Bosanac, Đorđe 35, 222, 225
 Bosanac, Gordan 126
 Bosch, Hieronymus 164, 335
 Bošković, Ivan 204, 210, 216
 Bošnjak, Branimir 175, 177
 Bošnjak, Elvis 75, 303
 Botić, Matko 308, 310
 Bourek, Zlatko 92, 230, 274
 Božić, Denis 303, 305
 Božić, Milan 111, 116, 117, 121
 Böhme, Gernot 203
 Bradby, David 295, 297, 310

Brajković, Massimo 246
 Brankov, Slavko 192, 299
 Brecht, Bertolt 56, 58, 100, 129, 130, 137
 Brečić, Mislav 301, 302
 Brečić, Petar 207, 285, 289
 Brekalo, Miljenko 96
 Brekalo, Mirela 247
 Brešan, Ivo 50, 57, 61, 63, 209, 211, 217, 230, 284
 Brešić, Vinko 251, 258, 262
 Brezovec, Branko 104, 307
 Brlečić, Miljenko 181
 Brlić-Mažuranić, Ivana 91, 93, 257
 Brockway Schmor, John 145, 146, 151, 152, 158
 Brook, Peter 203, 299
 Broš, Milana 104
 Broz Tito, Josip 113, 117, 119, 120
 Brozić, Lino 345
 Brozović, Dalibor 269, 278
 Bruckner, Pascal 53
 Brueghel, Pieter st. 288, 335
 Brumec, Mislav 47, 229, 247, 272, 274, 279, 283, 284, 285, 342
 Brunčić, Dubravka 251, 262
 Budak, Mile 24, 36, 42, 52
 Budak, Pero 36, 52, 259, 260, 266
 Budiša, Dražen 45, 46
 Budišćak, Mladen 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 343
 Budišćak, Vanja 335
 Bujas, Nikolina 141
 Bujić, Goran 239, 241
 Bulajić, Veljko 282
 Bulgakov, Mihail Afanasjevič 50
 Bulimbašić Botteri, Mila 106, 107
 Buljan, Helena 299
 Buljan, Ivica 47, 188, 238, 240, 271, 291, 292, 298, 299, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312
 Bundalo, Rajko 298

Buonarroti, Michelangelo 80
 Burčul, Iva 238
 Butler, Judith 316, 327
 Büchner, Georg 49, 129, 193, 256, 264

C

Cage, John 257, 265
 Calderón de la Barca, Pedro 247
 Calinescu, Matei 42
 Camus, Albert 49, 51, 142
 Car Emin, Viktor 259
 Car Mihec, Adriana 249, 257, 264, 281, 288, 289, 319, 327
 Carić, Marin 16, 35, 36, 42, 91, 92, 211, 217, 228, 247, 275, 281, 282, 283, 287, 289, 290
 Carlson, Marvin 66, 82
 Carroll, David 42
 Carroll, Lewis 146
 Casarès, Maria 293, 311
 Cassirer, Ernst 37, 39, 42
 Castells, Manuel 20, 29
 Cave, Nick 225
 Cazi Gotovac, Zora 118
 Ceaușescu, Nicolae 126
 Celakoski, Teodor 131
 Cenčić, Maksimilijan 221
 Cerovac, Branko 106, 257, 265
 Cervantes Saavedra, Miguel de 193
 Cesarec, August 37, 42, 48, 73
 Chéreau, Patrice 294, 298, 302, 303, 310, 311
 Chouinard, Marie 110
 Churchill, Caryl 53
 Cidra, Beбето 141
 Ciglar, Želimir 212, 213, 216, 301, 302, 310, 333
 Cigoj, Krunoslav 223, 228, 229, 230
 Cihlar Nehajev, Milutin 256
 Cimarosa, Domenico 231

Cimer, Kristijan 347
 Ciulli, Roberto 207
 Claudel, Paul 49, 293, 295
 Cohn-Bendit, Daniel 286
 Colin, Christian 47, 256, 298, 299, 307
 Cooney, Ray 228
 Corvin, Michel 295, 310
 Craig, Edward Gordon 265
 Crnić Boxer, Hrvoje 126
 Crnković, Zlatko 212
 Crnobori, Ljudevit 244
 Crnojević Carić, Dubravka 30, 33, 34,
 35, 38, 42, 91, 92
 Cuculić, Srećko 253, 255, 263, 265
 Cvjetković, Aleksandar 47
 Cvjetković Kurelec, Vesna 269, 278

Č

Čabreja, Miroslav 348
 Čabrajec, Miroslav 259, 266
 Čačić, Aleida 223
 Čada, Darivoj 111
 Čagalj, Željko 35
 Čajkovski, Petar Iljič 24, 25
 Čaki, Lili 229, 230
 Čale, Frano 253, 263, 290
 Čale Feldman, Lada 68, 82, 318,
 327
 Čećuk, Milan 92
 Čegec, Branko 255
 Čehov, Anton Pavlovič 59, 202, 212,
 217
 Čelan, Nikola 240
 Čepl, Aljoša 345
 Čerina, Tomislav 235
 Čokljat, Velimir 34, 35
 Čorić, Ksenija 223, 225
 Čović, Božo 284

Črepinko, Andrej 103
 Črnja, Zvane 252
 Čulina, Arijana 303

Ć

Ćačić, Ivan 345
 Ćatić, Armin 345
 Ćorić, Ksenija 35, 198
 Ćorić, Šimun Šito 91, 92
 Ćosić, Dado 134
 Ćubela, Nikola 89
 Ćubrilo, Zoran 192, 202
 Ćurdo, Ana 335
 Ćurdo, Darko 328, 329, 330, 333, 334, 335,
 336, 343

D

Dakić, Vedran 348
 Dalí, Salvador 335
 Damasco, Carlo 246
 Damiani, Alessandro (Sandro) 259, 260,
 264, 266
 Damiens, Robert-François 145
 Davidović, Dalibor 29
 Decock, Jean 310
 Dediđer, Danica 208, 229, 231
 Deković, Darko 252, 253, 262
 Delbianco, Dora 247
 Delimar, Vlasta 111, 116, 121
 Delmestre, Nenni 25, 208, 210, 216, 217
 Demeter, Dimitrija 55
 Derrida, Jacques 321, 323, 327
 Desclés, Cyril 295, 310
 Despot, Dragan 56, 181
 Detoni, Dubravko 28

Devald, Mihaela 99
 Devlahović, Pravdan 104, 141, 142, 145, 149,
 150, 152, 157
 Dežulović, Boris 131
 Dimitrijević, Selma 231
 Dioklecijan 78
 Divljaković Stefanović, Mila 92
 Dizdar, Mak 339
 Dobrović, Zvonimir 115
 Dodig Trokut, Vladimir 113
 Dolečki, Jana 71, 82
 Dolenčić, Krešimir 25, 182, 211, 216, 299,
 306, 332
 Dolički, Antun 235
 Domitrović, Velimir 229
 Donat, Branimir 170, 177, 271
 Donizetti, Gaetano 27, 221, 228
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 51, 209
 Došen, Saša 231
 Drach, Vanja 220
 Dragičević Šešić, Milena 186, 187, 188
 Dragojević, Sanjin 186, 187, 188
 Dragojlović, Tihana 223
 Dragošić, Higin 223
 Drakulić, Slavenka 316
 Drandić, Igor 247
 Drobnik-Rogers, Justyna 299, 310
 Držić, Marin 49, 55, 59, 60, 91, 211, 217, 285,
 286, 288, 290, 331, 332, 333, 334
 Dubillard, Roland 49
 Dubrović, Ervin 253, 262, 263
 Dujšin, Dubravko 220, 226
 Duncombe, Stephen 174, 177
 Duras, Marguerite 208, 217
 Durbešić, Tomislav 49, 51, 91, 227, 269, 270,
 331
 Dutschke, Rudi 286
 Duvnjak, Željko 247
 Duvnjak Jović, Matko 348
 Dvornik, Boris 213

DŽ

Džambić, Stanka 223
 Džapo, Josip 235, 236

Đ

Đaković, Alex 106, 238
 Đerđ, Zdenka 253, 263
 Đokić, Jadranka 247
 Đorđević, Igor 225
 Đurinović, Maja 62, 63, 97, 99, 101, 105, 107,
 246, 247, 342

E

Elam, Keir 50, 63
 Eliot, Thomas Stearns 75, 286
 Erdős, János 229
 Eshil 49, 59, 295
 Eterović, Nikša 257
 Euripid 59, 61, 208, 209

F

Fabrio, Nedjeljko 37, 56, 61, 75, 252, 259, 263,
 274
 Faggiani, Vjeročka 244
 Faktor, Ivan 103, 115, 120, 231
 Fancy, David 294, 295, 311
 Farič, Matjaž 13, 105, 194
 Farr, David 299
 Fassbinder, Rainer Werner 136
 Favier, Ivan 99

Fedorova, Ljudmila 95
 Felman, Shoshana 320, 327
 Ferčec, Goran 158
 Ferlin, Matija 247
 Festa, Angelika 315
 Festini, Lada 92
 Festini, Zvonko 92
 Feydeau, Georges 230
 Filaković, Pišta 316
 Filipović, Filip 106
 Filippo, Eduardo de 209, 245
 Fischer Lichte, Erica 66, 82, 83, 296, 311
 Flaker, Aleksandar 164, 177
 Flego, Gvozden 42
 Ford, John 118
 Foretić, Dalibor 60, 61, 63, 92, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 202, 203, 208, 213, 216, 256, 265, 282, 289, 305, 307, 311
 Foretić, Silvio 28
 Forios, Orlando 246
 Forsythe, William 256
 Fosse, Bob 236
 Fosse, Jon 296
 Foster, Norman 288
 Foucault, Michel 138, 139, 141, 145, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 315
 Franco, Francisco 286
 Franić Tomić, Viktoria 279, 342
 Frankić Brkljačić, Jasna 101, 234, 238, 241
 Franjić, Ana 169
 Freedman, Barbara 327
 Freud, Sigmund 255, 264
 Friel, Brian 230
 Frketić, Vladimira 223
 Frlić, Oliver 120, 131, 137, 187
 Frndić, Nasko 259, 266
 Froman, Margareta 299

G

Gagić, Bojan 238, 239, 241
 Gagliano, Marco da 27
 Galešić, Zelg 247
 Galić, Eduard 333, 334
 Galović, Fran 145, 150, 151, 158
 García, Juan Carlos 104, 105
 García Márquez, Gabriel 129
 Gašparović, Darko 56, 100, 210, 252, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 269
 Gašparović, Tajana 256, 265
 Gattin, Iva Nerina 106
 Gaulle, Charles de 286
 Gavella, Branko 47, 48, 49, 54, 57, 61, 63, 71, 72, 73, 191, 209, 222, 278, 282, 296, 299, 301, 302, 306, 310, 331, 332, 333
 Gavran, Miro 14, 46, 47, 76, 247, 251, 255, 262, 264, 272, 275, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 288, 289
 Gelderman, Carol 264
 Genda, Josip 207, 209, 213
 Genet, Jean 49, 294, 311
 Gerić, Vladimir 43, 44, 49, 54, 55, 57, 63, 192, 193, 196
 Ghelderode, Michel de 49
 Gignoux, Hubert 294
 Gilliam, Terry 119
 Ginzburg, Carlo 287, 289
 Gjalski, Ksaver Šandor 140
 Gjerek, Ankica 260, 266
 Gjerek Lovreković, Maja 260, 266
 Glavaš, Branimir 115
 Glavina, Ratko 89, 90
 Gleđević, Antun 91
 Gligo, Nikša 29
 Gluhak Buneta, Lela 104
 Głowacki, Janusz 264
 Goethe, Johann Wolfgang 247, 256
 Gogolj, Nikolaj Vasiljević 12, 332, 334

Gojak, Gea 247
 Gojak, Lana 247
 Gojer, Gradimir 55, 63, 264
 Goldberg, RoseLee 170, 177
 Goldoni, Carlo 55, 61, 207, 209, 210, 211, 217,
 253, 263
 Goldstein, Slavko 45
 Golić, Ivan 169
 Golovko, Goran 25, 211, 217
 Golub, Igor 345
 Gorjanc-Fabić, Sven 172
 Gorjup, Ivo 338
 Gorki, Maksim 293
 Goršić, Nikša (Niko) 256, 265
 Gospić Županović, Ana 232
 Gotovac, Jakov 24, 26, 27, 227, 229, 244
 Gotovac, Mani 76, 271, 272, 278, 282, 289,
 304, 309
 Gotovac, Sarah 113
 Gotovac, Tomislav 108, 109, 110, 111, 112,
 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121,
 122, 338, 342
 Gotovac, Vlado 45, 271
 Gotovac Lauer, Antonio 108, 109, 110, 111,
 112, 113, 116, 117, 121, 122
 Govedić, Nataša 107, 172, 177, 209, 216
 Goya, Francisco 288
 Gozze, Marin 230
 Grabić Čačić, Matea 345
 Grabowska, Eva 246
 Grass, Günter 50
 Gregl, Maja 61
 Gregorry, Pascal 302
 Gregurević, Ivo 223
 Grgičević, Marija 195, 196, 198, 203, 245,
 282
 Grgić, Goran 134
 Grgić, Iva 253, 263
 Grgić, Milan 227
 Grimani, Petar 238
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel

von 288

Grizbajer, Josip 345
 Grlić, Rajko 332
 Grosz, George 118
 Grotowski, Jerzy 293
 Grubić, Igor 81, 120, 238
 Grubiša, Slavko 244
 Grubišić, Klement 213
 Grubišić, Vinko 258, 265, 266
 Gruić, Iva 92, 282, 289
 Grzegorzewski, Jerzy 197
 Grzunov, Davor 89
 Gubec, Matija 52
 Gudelj Tešija, Ivana 345
 Guibert, Hervé 308
 Gulin Zrnić, Valentina 83
 Gundulić, Ivan 24, 36, 38, 42, 53, 56, 78, 92,
 282, 290, 331
 Gutman, Huck 158
 Güssow, Veit 202, 203

H

Habijanec, Matija 169
 Habunek, Vladimir 43, 44, 49, 54, 55, 63, 274
 Haeffner, Gerd 192
 Hage, Emily 174, 177
 Hage, Samar 296, 311
 Hajdarhodžić, Izet 50, 282
 Halas, Augustin 35
 Haler, Ena Katarina 140, 141, 158
 Halilbašić, Senad 82
 Hall, Stuart 316, 327
 Hamsun, Knut 12
 Handke, Peter 49
 Hare, David 231
 Harmoš, Oskar 100
 Harms, Daniil 191, 193
 Harnick, Sheldon 230

Hatze, Josip 27, 227
 Hebrang, Andrija 36, 42
 Hećimović, Branko 48, 63, 71, 96, 216, 221, 226, 270
 Hegedušić, Vlasta 230
 Hegel, Georg Wilhelm 295
 Heine, Ervin 255, 265
 Hejno, Wiesław 91
 Hekman, Jelena 271
 Heller, Štefanija 229
 Hercegovac, Zdenka 271, 278
 Hergešić, Ivo 37, 42, 269
 Hertmans, Stefan 125
 Heuven, Marten van 110
 Hideki, Hayashi 246
 Hitler, Adolf 120
 Hocke, Gustav René 41
 Hofmannsthal, Hugo von 56, 193, 199
 Holdsworth, Nadine 21, 22, 29
 Holiday, Billie 115
 Holst, Cathrine 327
 Homer 54
 Hopkins, David 165, 177
 Horvat, Stanko 24, 28, 236
 Horvatić, Dubravko 271
 Horváth, Ödön von 229, 257
 Howard, Ron 119
 Hraste-Sočo, Iva 18, 20, 24, 26, 29, 342
 Hrašćanec, Petra 238
 Hrčić, Fran 229
 Hribar, Hrvoje 271
 Hribar, Milka 99
 Hristić, Jovan 50
 Hrovat, Boris B. 245
 Hrvatin, Emil 256, 264
 Hrvatin, Nenad 247
 Huber, Maja 345
 Hubert, Marie-Claude 294, 295, 310, 311
 Huljić, Vjekoslava 211, 217
 Hurley, Erin 22
 Hutton, Patrick H. 158

I
 Ibsen, Henrik 12, 207, 216, 229, 294, 295, 312
 Indoš, Damir Bartol 145, 146, 150, 155, 156, 157, 238, 307
 Ionesco, Eugène 49, 50, 257, 265
 Irigaray, Luce 318
 Ivakić, Joza 229, 230, 343, 348, 349
 Ivanac, Ivica 50
 Ivanišević, Đurđica 182, 188
 Ivanišević, Latica 229, 231
 Ivanković, Hrvoje 61, 210, 256, 265, 282, 290, 298, 311
 Ivanković, Nives 303
 Iveković, Ozana 296
 Iveković, Rada 42, 316
 Ives, David 296
 Ivezić, Mario 227
 Ivić, Sanja 103, 223, 227, 231
 Ivković, Ivana 142
 Ivković, Zvonimir 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226
 Ivković, Žarko 235
 Ivošević, Nikola 213, 303
 Ivšić, Radovan 49, 284

J
 Jadreško Ivcek, Ivica 239
 Jakir, Sven 134
 Jakupčević, Antonio 345
 Jamnicky, Stephanie 181, 188
 Jandrić, Đorđe 230
 Janeva, Aleksandra 145, 146
 Janković, Ján 264
 Janković, Anka 271
 Janković, Vjekoslav 105, 345
 Jarry, Alfred 51

- Jelačić, Josip 171
 Jelačić Bužimski, Dubravko 50
 Jelaska, Ante 210
 Jelčić, Bobo 76, 191, 192, 193
 Jelinek, Elfriede 307, 308
 Jencks, Charles 281
 Jenks, Chris 320, 321, 327
 Jeričević, Dinka 227, 228, 229, 231
 Jesenjin, Sergej Aleksandrovič 336, 338, 339
 Jordan, Vasilije 92
 Josipović, Sanja 106
 Jouvett, Louis 328, 329, 334, 335
 Jovanović, Jadranka 90, 96
 Jukić, Renata 342
 Jukić, Slavica 298
 Jukić, Suzana 272, 284
 Juniku, Agata 45, 48, 53, 63, 83, 120, 121, 123, 127, 128, 132, 134, 137, 187, 188, 275, 278, 307, 309, 311, 342
 Juraga, Slavko 297, 298
 Juranić, Zoran 24, 25, 27, 28, 227, 228, 229, 230, 231
 Jurčec, Franjo 298
 Juričić, Luka 247
 Jurić, Ante 239
 Jurić, Radomir 235, 241
 Jurišić, Ana 161, 162, 169, 172, 177
 Jurkić, Trpimir 213
 Jurković, Edi 255
 Jurlin, Krešimir 188
 Juvančić, Joško 43, 44, 50, 60, 61, 92, 93, 192, 210, 230, 281, 283, 332
 Juzbašić, Stanko 99
 164, 169, 171, 173, 175, 177, 308, 310
 Kadin, Boris 238
 Kafka, Franz 50, 193, 198, 202
 Kajić, Nina 247
 Kajmak, Boris 238
 Kalašnjikov, Mihail 126
 Kalinić, Pavle 131
 Kalogjera, Goran 257, 264
 Kamenjarin, Nina 114, 116, 121
 Kane, Sarah 134
 Kantoci, Damir 169
 Karavida, Zvonko 235
 Karavida, Željko 101, 235
 Kardelj, Marijana 247
 Karić, Ana 52
 Karlo IV. 333
 Kastl, Sonja 227, 228, 229, 230, 231
 Kaštelan, Jure 25
 Kaštelan, Lada 59, 208, 217, 229, 281
 Katalinić, Vjera 29
 Katić, Mira 35, 223, 225
 Katunarić, Dražen 272
 Katunarić, Leo 15, 191, 228, 298, 306, 311
 Kauffman, Stanley 265
 Kauzlarić Atač, Zlatko 208, 220, 228, 230, 231, 343, 351
 Kálmán, Emmerich 27, 227, 228, 229
 Kekanović, Drago 221, 269
 Kelemen, Milko 28, 99
 Kerekeš, Ljubomir 55, 56, 194, 199, 202
 Kesić, Vesna 316
 Kesslerling, Joseph 211, 216
 Keyssar, Helene 327
 Kica, Janusz 298, 307
 Kierkegaard, Søren 51, 145, 151
 Kinel, Mario 259, 266
 Kirinčić, Andrea 162, 168, 171, 177
 Kiseljčak, Zinka 273, 278
 Kishon, Ephraim 265
 Kiš, Patricia 115, 116, 121
 Klaić, Dragan 83, 183, 186, 187, 188

K

Kačan, Matija 345
 Kačić Rogošić, Višnja 51, 62, 63, 83, 159, 161,

- Kleflin, Nina 212, 217, 229, 230, 231
 Klemenčić, Damir 126
 Kliment, Željko 259, 265
 Kljaković, Vanča 209, 210, 211, 332
 Knapp, Marion 20, 29
 Knez, Tončica 345
 Knežević, Ruta 228, 229
 Knežević, Slavica 235
 Kobia, Tomislav 345, 348
 Kobler, Vladimir 227
 Kočić, Kornelija 225
 Kolega, Josipa 238
 Kolega, Katarina 236, 241
 Kolenić, Ljiljana 35
 Koltès, Bernard-Marie 291, 292, 293, 294,
 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303,
 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312
 Koltès, François 293, 295
 Koludrović, Joško 91
 Kolumbić, Nikica 92
 Kolumbo, Kristofor 199
 Kołakowski, Leszek 15
 Koljada, Nikolaj Vladimirovič 296
 Koljanin, Ana-Marija 120
 Kompanjet, Zoran 259, 266
 Konc, Nataša 264
 Konsa, Hana 304, 311
 Kopljar, Zlatko 238
 Korani, Ugo 247
 Koren, Mirjana 231
 Korić, Davor 257
 Kos, Lada 298
 Kosec-Bourek, Diana 230, 231
 Kosec Torjanac, Vesna 193
 Košta, Zlatko 238
 Kott, Jan 59, 63, 288
 Kourilsky, Françoise 294
 Kovač, Anka 247
 Kovač, Blaženka 103, 223
 Kovač, Danijel 104
 Kovač, Maja 162, 169, 175
 Kovač, Mario 83, 161, 162, 163, 164, 165, 169,
 173, 175, 177
 Kovač, Slobodan 286, 289
 Kovačić, Ivan Goran 334
 Kovačić, Vladimir 37, 42, 207
 Kozarac, Ivan 140
 Kozarac, Josip 140, 228
 Krajač, Marjana 104
 Kralj Novak, Jagoda 194, 202, 203
 Kraljić, Nikola 259
 Kramarić, Zlatko 221, 315
 Krantz, Frederick 56
 Kranjčević, Silvije Strahimir 252, 262, 263
 Kranjčević, Vladimir 25
 Kraus, Karlo 180
 Krauss, Rosalind E. 111, 121
 Krča, Drago 52
 Krebelj, Gordana 92, 93
 Krička-Mitrović, Ljiljana 35, 345
 Krilić, Zlatko 92, 246, 342
 Kristeva, Julia 40, 42, 128, 129, 137
 Krištof, Andrija 345
 Krištofić, Bojan 116
 Križan, Filip 247
 Križan, Nina 247
 Krleža, Miroslav 12, 45, 49, 51, 52, 54, 56, 57,
 99, 105, 107, 112, 137, 193, 197, 198, 201,
 208, 211, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 225,
 226, 228, 229, 231, 245, 246, 257, 262, 264,
 278, 286, 332, 341, 343
 Kroflin, Livija 84, 93, 94, 95, 96, 342, 343, 351
 Krolo, Krešimir 239
 Krstičević, Mirko 208
 Krstulović, Zdravka 207, 208, 209
 Krušić, Vlado 271
 Kučinović, Tamara 95
 Kudrjavcev, Anatolij 204, 205, 206, 207, 208,
 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217,
 306, 311
 Kuhn, Thomas S. 271, 277, 278
 Kuić, Jure 217

- Kukić, Elizabeta 247
 Kukuljević Sakcinski, Ivan 55
 Kulundžić, Josip 193
 Kuljerić, Igor 28
 Kunčević, Ivica 43, 44, 59, 60, 63, 78, 83, 192,
 193, 207, 216, 229, 231, 269, 332
 Kundera, Milan 37, 42
 Kurelec, Tomislav 196, 203, 269, 270
 Kurtović, Gordan 235
 Kusalo, Pero 174, 177
 Kušan, Ivan 12, 332
 Kušević, Zrinka 161, 169, 173
 Kuvačić, Ivan 42
 Kuzmanović, Mladen 107
 Kužat-Spaić, Kosovka 180
 Kvaternik, Eugen 37, 42
 Kvrgić, Pero 50, 52, 57, 58, 199, 270, 301, 302
 Kwiatkowski, Dragan 235
 296, 311, 342, 343, 351
 Ledić, Vesna 278
 Lehár, Franz 27, 230
 Lehmann, Hans-Thies 51, 63, 127
 Leiber, Fritz 258, 266
 Leiner, Boris 104
 Lemarchand, Jacques 49
 Lendić, Drago 337
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 256, 264
 Lepsoo, Tanel 298, 311
 Leray, Anne 298
 Lerinc, Mandica 228
 Lessing, Gotthold Ephraim 212, 216
 Ličina, Predrag 126
 Lijić, Lidija 174
 Lipanović, Ivo 25
 Lipljin, Tomislav 54, 55, 56, 194, 196, 199,
 203
 Lipovčan, Srećko 270
 Lipovetsky, Jean 42
 Lisinski, Vatroslav 24, 75, 132
 Lisjak, Marijana 304, 311
 Liverić, Alen 192
 Liverić, Edvin 106, 192
 Lončar, Damir 192, 222
 Lončar, Mate 112
 Lončar, Vitomira 63
 Lončarić, Zvonimir 231
 Lorca, Federico García
 99, 224, 336
 Lorenci, Jernej 299
 Lorenci Flatz, Darija 134
 Lovrečić, Davorka 245
 Lovriček, Ivan 192
 Lovrić, Jelena 316
 Lovrović, Denis 177
 Lösch, Volker 22
 Lučev, Leon 144, 145, 150, 151, 157
 Lučić, Branko i Dragutin 247
 Lučić, Ivica 348
 Lučić, Maja 345

L

- Labiche, Eugène 294
 Lacan, Jacques 318
 Lacko, Tanja 298
 Lagarce, Jean-Luc 309
 Laginja, Dalibor 256, 265
 Lampalov Malešević, Dubravka
 208, 217
 Lang, Alexander 304
 Langmár, András 230
 Lanoux, Victor 244
 Lasta, Sven 336
 Lauretis, Teresa de 313, 314, 315, 316, 317,
 325, 327
 Lavelli, Jorge 293
 Lazović, Tihana 134
 Leaković, Toni 345
 Lederer, Ana 53, 57, 63, 67, 83, 107, 134, 178,
 210, 251, 252, 254, 258, 260, 262, 271, 278,

Luj XV. 145
 Lukan, Blaž 264
 Lukas, Ivan 338
 Lukežić, Irvin 264
 Lukić, Darko 183, 186, 187, 188, 246, 247
 Lukić, Milka 35
 Lukić Luky, Dragan 305
 Lukšić, Milica 47
 Luly, Marco 246
 Lupati, Cesarina 92
 Lupi, Magdalena 106, 256, 265
 Lušetić, Nataša 105
 Lyotard, Jean-François 281, 285, 287, 288,
 289, 290

Lj

Ljubić, Lucija 267, 341, 342
 Ljuština, Danko 52, 181

M

Macedonio, Francesco 259, 266
 Madsen, Wayne 110, 121
 Madunić, Nives 209, 217, 287, 289
 Mađarević, Lovorka 162
 Mađarić, Damir 287, 288, 289, 343, 345, 347
 Mađor, Oleg 125
 Maeterlinck, Maurice 202
 Magelli, Paolo 47, 207, 208, 212, 213, 214, 245,
 298, 299, 307, 332
 Magris, Claudio 211, 216
 Maillan, Jacqueline 302, 303
 Maïsetti, Arnaud 293, 295, 311
 Majaron, Edi 92
 Majdak, Zvonimir 51, 331, 332
 Majer-Bobetko, Sanja 29

Majić, Edita 299
 Majin, Ante 257
 Mak, Nikola 89
 Malec, Jasna 303
 Malet, Laurent 302
 Maljević, Kazimir 80, 123, 124, 126
 Mandić, Ana 161, 169
 Maračić, Antun 111, 121
 Marber, Patrick 296
 Marchig, Silvia 106
 Marčić, Radovan 227, 276
 Marečić, Olivije 93, 298
 Marija Terezija 287
 Marijanović, Stanislav 27
 Marinić, Antun 228, 230, 231
 Marinis, Marco de 296, 310
 Marinković, Ksenija 298
 Marinković, Pavo 11, 47, 264, 272, 275, 283,
 342
 Marinković, Ranko 12, 51, 59, 270
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain 49,
 54, 294, 295
 Marjanić, Suzana 108, 110, 111, 112, 114, 116,
 120, 121, 342
 Marković, Jelena 157, 158
 Markus, Zlatko 269, 270
 Maroević, Tonko 51, 91
 Martel, Frédéric 294, 311
 Martić, Tomislav 208
 Martin, Luther H. 158
 Martinac, Lada 211, 216
 Martinić, Čedo 303
 Martinović, Maro 298
 Marulić, Marko 15, 25, 91, 210, 211, 214, 216,
 217, 224, 226, 334, 336
 Marunčić, Zdenka 298
 Marušić, Matea 348
 Maršanić, Rajna 89
 Masaryk, Tomáš Garrigue 336
 Mascagni, Pietro 27, 230
 Massarotto, Rosalia 253, 263

- Massenet, Jules 25
 Maštrović, Tihomil 252, 263
 Matešić, Emil 105
 Matičević, Ivica 107, 177
 Matić, Tomo 33, 42
 Matišić, Mate 47, 57, 58, 209, 228, 343
 Matković, Marijan 284
 Matota, Martina 296
 Matula, Vilim 105, 134, 298
 Matulović, Miomir 252, 253
 Matvejev, Genadij 92
 Mayenburg, Marius von 296
 Mayer, Hans 38
 Mayette, Muriel 295
 McAuley, Guy 66, 83
 Medak, Tomislav 143
 Medulić, Andrija 336
 Medvedec, Dženisa 223, 227
 Medvešek, Rene 52, 74, 92, 104, 276, 281, 282, 289, 298
 Medvešek, Sven 301, 302
 Međimorec, Miro 51, 191, 269, 332
 Mehić, Selma 345
 Mejerholjd, Vsevolod Emiljevič 126
 Meničanin, Pjer 298
 Mesarić, Jasminka 87, 88, 89, 91, 96
 Mesarić, Ranka 47, 191, 192, 193, 194, 203
 Mesarić, Želimir 56, 92, 192, 202, 227, 229, 230
 Mesić, Janko 169
 Mesić, Stjepan 46
 Mešeg, Branko 220
 Mešin, Igor 192
 Meštrović, Enio 239
 Meštrović, Ivan 116, 120
 Mičić, Kristijan 238, 239, 240
 Mićanović, Krešimir 255
 Mihaljević, Branko 27, 70, 71, 89, 91, 96, 228
 Mihanović, Dubravko 75, 284
 Mihanović, Zoran 208
 Mihanović-Salopek, Hrvojka 343, 351
 Mihatov, Mojmir 91
 Miholjević, Boris 52, 192
 Miholjević, Jelena 298
 Mihovilović, Igor 174
 Mihovilović, Luka 247
 Mijović Kočan, Stijepo 196, 203
 Mikolić, Majkl 247
 Mikulčić, Ljiljana 104
 Miladinov, Kiril 63
 Milašinčić, Robert 225, 227
 Milenić, Žarko 257, 258, 259, 265, 266
 Milenković, Branko 227
 Miler, Eduard 207, 211, 216, 217, 298, 307
 Miler, Željko 220, 222
 Miletić, Stjepan 63
 Milevoj, Roberta 247
 Milić, Gordana 259
 Milković, Franko 258, 266
 Milković, Zlatko 52, 63
 Miller, Glen 111, 113, 115, 117, 118, 119, 121, 122
 Milohanić, Tomislav 247
 Milohnić, Aldo 83, 264
 Miloš, Damir 255
 Milotić, Samanta 248
 Milovac, Tihomir 115
 Minić, Helena 247
 Mioč, Pero 259
 Miočić-Stošić, Milan 235
 Miočinović, Mirjana 295
 Miranda, Marlui 239
 Mirčev, Andrej 83
 Mirković, Boris 194
 Mišković, Davor 234, 241
 Mišković, Siniša 257, 265
 Mitrović, Nina 343
 Mladinić, Sabo 91
 Mlikota, Vedran 245
 Mnouchkine, Ariane 298
 Modrinić, Duško 345
 Mohr, Hal 115

Moi, Toril 318, 327
 Mokrović, Sreten 192, 299
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 50, 57, 59,
 193, 230, 247, 293, 332
 Molnar, Davor 348
 Molnár, Ferenc 193, 197
 Moslavac, Davorka 223
 Mosse, Ramona 83
 Mozart, Wolfgang Amadeus 24, 27, 99, 227
 Mraković, Sunčica 225, 227
 Mrduljaš, Igor 48, 71, 83, 93, 180, 188, 264,
 271
 Mrduljaš, Maroje 177
 Mrkonjić, Antonia 345
 Mrkonjić, Zvonimir 193, 199, 203, 271, 272
 Mrkšić, Radoslava 35, 223, 225
 Mrožek, Sławomir 207, 209, 259, 260, 266
 Mržljaković, Mladen 235
 Muhoberac, Mira 271, 301, 309, 311, 328,
 330, 343
 Mujičić, Tahir 51, 221, 259, 284
 Munitić, Damir 207, 229, 230
 Musial, Helge 247
 Musorgski, Modest Petrovič 24, 25
 Mušćet, Bojan 254, 262
 Muzaferija, Gordana 264
 Mužić, Zoran 91, 92, 228, 230
 Müller, Heiner 13, 51, 61, 256, 307, 308
 Müller, Ivana 104

N

Načinović, Danijel 246
 Navojec, Bojan 134
 Nazor, Vladimir 52, 226
 Nenadić, Diana 121
 Nenadović-Sokolić, Ružica 229, 231
 Neufeld, Jasminka 103
 Nicolaj, Aldo 247

Nietzsche, Friedrich 42
 Nigoević, Magdalena 215, 217
 Nikčević, Sanja 210, 256, 257, 264, 265, 273,
 274, 275, 278, 309, 311
 Nikolić, Suzana 134, 298
 Nikolić, Vanja 164, 177
 Nikpalj, Berislav 337
 Nola, Filip 298
 Nosić, Željko 35, 227, 228, 229, 230
 Novak, Anđelko 271
 Novak, Jasna 227
 Novak, Slobodan 50, 272
 Novick, Julius 265
 Novljaković, Jasmin 343, 348

O

Obad, Orlanda 45, 63, 83, 121, 137, 188, 278,
 311
 Ocvirk, Matej 247
 Očuršćak, Matija 169
 Odak, Zoja 208, 212, 213, 303, 304, 305, 311
 Odorčić, Jasna 35, 223, 225, 345
 Ognjenović, Miljenko 35
 Ogurlić, Dragan 255
 Olić, Z. 304, 311
 Oliva, Achille Bonito 41, 42
 Omerzo, Irma 106
 O'Neill, Eugene 145
 Ora, Ines 304, 311
 Oraić Tolić, Dubravka 271, 278
 Orelj, Ksenija 113, 117, 121, 121
 Orešković, Božidar 52, 74, 223
 Orešković, Ružica 337
 Orešković, Želimir 211, 227, 228, 229, 230
 Orlić, Drago 246
 Orlić, Elena 247
 Orlić, Katja 177
 Orwell, George 175

Oschanitzky, Peter 228, 229, 230, 231
 Osmanović, Almira 99
 Ostojić, Ljubica 91
 Ostojić Cvajner, Gorka 245
 Ostrovski, Aleksandar Nikolajevič 57

P

Paić, Ivo 116
 Pajić, Ksenija 299
 Paković, Zlatko 137
 Paladin, Kordelija 247
 Palijan, I. 175, 177
 Paljetak, Luko 91, 92, 221, 264, 272
 Panić, Davor 35, 225
 Panti Liberovici, Caterina 231
 Papandopulo, Boris 28, 99, 236
 Paprašarovski, Marija 294, 310, 311
 Parać, Frano 26
 Parić, Jasmina 304, 311
 Paro, Georgij 13, 24, 25, 29, 38, 42, 43, 44, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 63, 182, 192, 193, 199, 212, 216, 217, 220, 231, 245, 246, 270, 332
 Parun, Vesna 337
 Pasarić, Irena 99
 Pasolini, Pier Paolo 307, 308, 312
 Patterson, Michael 256, 264
 Pavičić, Jurica 213, 217
 Pavis, Patrice 296, 302, 312
 Pavletić, Vlatko 46, 184
 Pavlić, Rajko 105, 107, 247
 Pavlíček, František 92
 Pavlović, Ivan 169
 Pavlović, Tatjana 316, 324, 327
 Pavlovski, Borislav 59, 63, 264
 Pekota, Davor 235
 Penderecki, Krzysztof 28
 Perić, Denis 264
 Perić, Borko 247
 Perić, Natali 241
 Perković, Ante 134
 Perković, Rade 182, 207, 210
 Perković, Vlatko 25, 209, 306, 312
 Perrault, Charles 93
 Pesenti, François-Michel 304
 Pessburger, Giorgio 246
 Petek Krapljan, Jasminka 348
 Petercol, Goran 144, 146
 Peterlić, Ante 338
 Peternai Andrić, Kristina 257, 265, 313, 342
 Petitjean, André 293, 296, 312
 Petković, Darko 235
 Petković, Nikica 255
 Petlevski, Sibila 264
 Petrač, Božidar 252, 262
 Petranović, Martina 64, 80, 83, 183, 318, 319, 327, 341, 342, 343, 351
 Petrić, Ratko 111
 Petrinović, Kruno 162, 177
 Petrović, Marija 103
 Petrovski, Sanja 100, 101, 102, 107, 235, 236, 237, 238, 241
 Petrušić, Antun 226
 Petter-Kalinić, Jasminka 227
 Pezdirc, Adrian 134
 Phelan, Peggy 315
 Picabia, Francis 170
 Picasso, Pablo 335
 Piccoli, Michel 298, 303
 Pilar, Ivo 96
 Pintarić, Antonija 345
 Pinter, Harold 50
 Pirandello, Luigi 50, 202, 230
 Pišek, Nikolina 230
 Planić, Stjepan 112, 113
 Plemić, Robert 192
 Pleština, Milan 213
 Plovanić, Ivica 194
 Poe, Edgar Allan 202, 285, 336, 339
 Pogačnik, Jagna 264

Pograjc, Matjaž 256
 Poklepović, Marina 106
 Pokrivka, Matija 337
 Polić Kamov, Janko 106, 191, 193, 208, 209,
 216, 217, 255, 259, 265, 266
 Poljak, Zoran 228
 Popović, Ivana 80, 83
 Popović, Siniša 55, 192
 Porter, Cole 225
 Posarić, Siniša 253, 255, 257, 259, 263, 265,
 266
 Potočnjak, Žarko 14, 335
 Predmerský, Vladimír 92
 Preis, Mirjana 105
 Prga, Marinko 192, 202
 Prgomet, Tomislav 230
 Prica, Alma 52
 Prica, Ognjen 89
 Primavesi, Patrick 83
 Primorac, Jaka 188
 Pristaš, Goran Sergej 141, 145, 264, 274
 Pristaš, Nikolina 141, 144, 145, 149, 150, 151,
 152, 157
 Prlender, Ivica 231
 Prlić, Adriana 278
 Prohić, Ozren 25, 191, 192, 193, 196, 197, 203,
 210, 229, 298
 Prosperov Novak, Slobodan 282, 290
 Prskalo, Matija 192, 202
 Puccini, Giacomo 24, 27, 221, 228, 229, 230
 Pučko, Mateja 99
 Pušić, Zdenko 102

Q

Queneau, Raymond 51
 Quignard, Pascal 307

R

Rabuzin, Ivan 227, 229
 Racine, Jean 293, 295, 299
 Račan, Ivica 45, 46
 Račić, Miše 50
 Radaković, Borivoj 58, 59, 63
 Radica, Ruben 24, 25, 28
 Radić, Tomislav 50, 51
 Radmilović, Marijan 181, 273
 Radoičić, Vjekoslav Vojo 230
 Radojević, Dino 49, 51, 270, 332
 Radolović, Rade 247
 Radonja, Dragan 235
 Radoš, Nikola 345
 Rafolt, Leo 285, 290, 327
 Raguž, Matko 275, 276
 Rajković, Nataša 76, 193
 Rakoš, Janko 144, 145, 147, 152, 156
 Rakovac, Milan 246
 Ramadanović, Petar 264
 Rambert, Pascal 308
 Ramet, Sabrina P. 327
 Ramljak, Ivan 175, 177
 Raos, Ivan 269
 Raos, Mate 279
 Raponja, Robert 47, 191, 192, 211, 216, 217,
 242, 246, 342
 Rašpolić, Tvrtko 284
 Raukar, Urša 134, 298
 Ravenhill, Mark 296
 Rebac, Vančo 169
 Relja, Slaven 212, 213, 214, 217, 304, 305, 312
 Reljić, Zvonimir 227
 Restović, Ivica 181, 207
 Richter, Hans 162, 165, 168, 177
 Rife, Philip L. 121
 Rimini, Francesca da 287
 Rivière, Joan 318
 Rocco, Barbara 192, 202

Roce, Ivan 126
 Rockefeller, John Davison 336
 Rogić Musa, Tea 215, 217
 Rogin, Josip 255, 265
 Rogoz, Zvonimir 197
 Rogulja, Ivo 192
 Roje, Ana 100, 238
 Roksandić, Vladimir 269
 Rorty, Richard 41
 Rosanda Žigo, Iva 249
 Rossini, Gioachino 24, 25
 Rošić, Neva 271
 Rubin, Drago 251, 262
 Rudé, George 56
 Rumora, Ante 269
 Runjanin, Josip 73
 Ružić, Igor 81, 83
 Ružić, Siniša 298

S

Saint-Saëns Camille 24
 Sajko, Ivana 125, 141, 145, 146, 164, 177, 274,
 275, 278, 289, 306, 312, 343
 Sala, Angelo 231
 Salinger, Jerome David 12
 Salino, Brigitte 293, 295, 312
 Sanader, Ivo 182, 207, 210
 Sanchís Sinisterra, José 211
 Santrić, Vjeko 217
 Sardar, Ziaouddin 278
 Sarrazac, Jean-Pierre 295, 312
 Sartre, Jean-Paul 49
 Savin, Igor 35
 Savković, Ronald 99, 106
 Schechner, Richard 61, 63
 Schiller, Friedrich 21
 Schisgal, Murray 50
 Schmidt, Anita 35, 223, 225, 345

Schmidt, Burghart 42
 Schönherr, Karl 193
 Sedak, Eva 29
 Sedlar, Jakov 36, 37, 42, 52, 53, 210
 Seferović, Abdulah 88, 96
 Selem, Petar 25, 43, 44, 49, 53, 54, 63, 210, 271
 Senečić, Željko 227, 230
 Seneka, Lucije Anej 153, 293
 Senker, Boris 43, 51, 55, 63, 193, 221, 247, 251,
 259, 262, 264, 269, 271, 278, 281, 283, 284,
 288, 290, 310, 315, 342, 343, 351, 353
 Senker, Ivana 310
 Sertić, Ivica 99
 Sesardić, Mare 104
 Sever, Josip 337
 Sever, Vladimir 284
 Sébastien, Marie-Paule 295, 312
 Shaffer, Peter 54
 Shakespeare, William 49, 55, 59, 193, 196,
 197, 211, 216, 217, 227, 230, 231, 246, 288,
 293, 294, 295, 332
 Shepard, Sam 265
 Shepherd, Simon 315, 316, 327
 Sherman, Cindy 315
 Shumlin, Herman 115
 Sibila, Iva Nerina 104, 107, 241
 Sidney, George 112
 Simić, Novak 338
 Simon, Ivan 345
 Simon, Neil 257, 264
 Sindičić Sabljo, Mirna 291
 Slavica, Tomislav 269
 Slišković, Tatjana 258, 263
 Smajić, Zvonko 213
 Smareglia, Antonio 27, 228
 Smetana, Bedřich 230
 Smiljanić, Božidar 192, 247
 Smoje, Miljenko 210
 Smokvina, Andreja 106
 Sofoklo 13, 61, 193, 216, 264
 Sokolić, Dorian 229, 231

Soldo Čabraja, Ivana 345
 Sorel, Sanjin 165, 177
 Sorić, Srđan 194, 235
 Spahić, Siniša 126
 Spaić, Kosta 43, 44, 49, 55, 63, 180, 192, 332
 Srdelić, Nenad 303
 Srdoč-Konestra, Ines 251, 262
 Srnec Todorović, Asja 47, 283
 Stahuljak, Juraj 24
 Stamać, Ante 199
 Stančić, Miljenko 196
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 212
 Stanković, Aleksandar 115, 121
 Stanojević, Ana 35
 Stanojević, Ljubomir 35, 42, 220, 222, 225, 226, 269
 Starčević, Ante 111
 Stefanovski, Goran 258, 266
 Stein, Joseph 230
 Stein, Peter 294, 297, 299
 Steiner, Peter 304
 Steinmeier, Frank-Walter 125
 Stilinović, Sven 197
 Stilinović, Vesna 194
 Stipčević, Verica 89
 Stojaković, Branko 91, 92, 94, 235
 Stojaković, Neven 235, 239
 Stojanov-Gančev, Stojan 229
 Stojević, Milorad 259
 Stojnić, Luka 238
 Stojšavljević, Vladimir 231, 247, 271, 281
 Stoppard, Tom 50
 Strauss, Johann ml. 230
 Strauss, Richard 25, 27
 Stravinski, Igor 49, 105
 Strelec, Samo M. 343, 345
 Strindberg, August 231
 Strossmayer, Josip Juraj 84, 242, 342
 Stulli, Vlaho 247
 Stupin, Tatjana 236, 241
 Succo, Roberto 298

Suchy, Christian 238
 Supek, Branko 298
 Supek, Ivan 193, 272
 Sušac, Irena 229, 230, 231
 Svaguša, Jadranka 237, 238
 Svetić, Tomica 338
 Svetopetrić, Gordana 106
 Sviben, Zlatko 91, 229, 231
 Szabo, Zsuzsa 229
 Szczęśniak, Małgorzata 299, 300

Š

Šaban, Damir 298
 Šabić, Aleksandar 247
 Šamija, Zrinka 161, 169
 Šarčević, Petar 180, 227, 228, 229, 231
 Šarić, Krunoslav 55
 Šarić Kukuljica, Doris 298
 Šarović, Valter 235
 Šegando Blašković, Arinka 247
 Šehović, Feđa 258, 266
 Šeler, Lidija 227
 Šembera, Slobodan 49, 51
 Šenoa, August 37, 42, 202
 Šeparović, Borut 105, 120, 125, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 158
 Šeper, Franjo 37
 Šerbedžija, Lucija 213
 Šerbedžija, Rade 49, 50
 Šercar, Hrvoje 338
 Šestan, Srećko 89, 235
 Šesto, Silvija 272, 284, 285, 289
 Šijan, Slobodan 112, 115, 122
 Šimat Banov, Ive 110, 122
 Šimatović-Predovan, Nives 102, 236, 238
 Šimičić, Darko 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122
 Šimić, Antun Branko 74, 334, 336, 338, 339

Šimić, Gordana 247
 Šimunić, Katja 103
 Šipuš, Berislav 231
 Šipuš, Krešimir 28
 Škifić, Danijela 238
 Škiljan, Mladen 49, 51
 Škrabe, Nino 37, 42, 51, 221, 259, 284
 Škrbić Alempijević, Nevena 83
 Škrinjarić, Sunčana 253, 255, 263, 265
 Škuflić Horvat, Ines 246, 247
 Škurla, Dubravko 339
 Šnajder, Božidar 222
 Šnajder, Slobodan 47, 193, 264, 269,
 270, 284
 Šojat, Ivana 343, 348, 349
 Šojlev, Nana 105
 Šoljan, Antun 49, 50
 Šovagović, Fabijan 50, 63, 269, 270,
 276, 336
 Šovagović, Filip 75, 213, 214, 246, 299
 Šparemblek, Milko 99, 100
 Špišić, Davor 223, 224, 225, 227, 231, 286,
 287, 289
 Špišić, Slaven 225
 Štefančić, Vlado 227, 228, 229, 230, 231
 Šteković, Dušan 89
 Štivičić, Tena 274, 343
 Štolcer-Slavenski, Josip 226
 Štrljić, Milan 210, 212, 213, 217, 303,
 304, 305
 Šuković, Nataša 113, 117, 121, 122
 Šuler, Zvonko 227, 228
 Šuput, Tatjana 244, 246
 Šutej, Vjekoslav 25, 207
 Šuvaković, Miško 121, 122
 Švacov, Vladan 13, 274
 Švaljek, Antun-Boris 235
 Švob-Đokić, Nada 21, 29, 83, 183,
 188

T

Tabori, George 229
 Taborski, Boleslaw 63
 Tadić, Ljuba 52
 Tadić, Tatjana 298, 301, 310
 Tadijanović, Dragutin 36, 40, 336
 Talbot, Armelle 295, 312
 Tarantino, Quentin 152
 Tarbuk, Mladen 134
 Tatarin, Milovan 264
 Taufer, Veno 256
 Taufer, Vito 13, 207, 307
 Tautin, Gilles 286
 Taylor, Chloe 151, 152, 153, 154
 Tell, Dave 155, 158
 Thatcher, Margaret 53
 Tijardović, Ivo 25, 61
 Tintor, Vladimir 345
 Tkalčić, Ivan 338
 Tokić, Kristina 345
 Toller, Ernst 133
 Tolj, Slaven 304
 Tomaš, Stjepan 36, 42, 228
 Tomašević, Mario 345
 Tomčić, Zlatko 46
 Tomičić, Berislav 192
 Tomičić, Zlatko 337
 Tomljenović, Ana 318, 327
 Tomljenović, Ico 35
 Torjanac, Dubravko 191, 192, 193
 Torjanac, Marko 181, 188
 Torjanac, Zvonimir 180
 Toth, Sanja 345
 Tralić, Darko 51, 93
 Travičić, Lucia 247
 Tresz, Zsuzsanna 230
 Trojan, Ivan 218, 342
 Tucić, Srđan 223, 227
 Tudor, Lukrecija 134

Tuđman, Franjo 45, 46, 82, 117, 132, 145,
170, 185, 188
Tuksar, Stanislav 29
Tunjić, Andrija 194, 203
Turčinović, Željka 93, 210, 246, 275
Turina, Drago 228, 229, 231
Tutavac, Mladen 228, 229, 230, 231
Tutek, Nikola 255, 265
Tuzlić, Tomo 38
Tzara, Tristan 162, 165

U

Ubersfeld, Anne 293, 295, 296, 312
Udovičić, Željka 213
Uglešić, Borben 306
Ugrešić, Dubravka 258, 316
Uhlik, Tomislav 228
Ujević, Tin 257, 333, 334, 336, 337, 338, 339
Ujević-Galetović, Marija 49
Ulip, Elvira 230, 231
Urban, Pavo 69
Urem, Mladen 253, 254, 255, 262, 265
Ušljebrka, Goran 255, 262

V

Václav I. Sveti, 333
Valčić, Davor 239
Valent, Milko 177
Valenta, Branko Žak 106
Valentić, Vlatka 104
Valeri, Igor 348
Van Gogh, Vincent 335, 339
Varjačić, Marijan 54, 62, 63, 189, 191, 193,
195, 198, 199, 203, 343, 353
Vasiljev, Igor 207

Veček, Petar 15, 43, 44, 47, 48, 51, 58, 59, 182,
191, 192, 193, 227
Večerina, Igor 106
Vejzović, Fadil 227
Verdi, Giuseppe 24, 25, 27, 221, 229, 231
Verdonik, Maja 92, 96, 257, 262
Verhelst, Thierry 29
Veselić, Dragan 235
Vetranović, Mavro 91
Vicković, Barbara 53
Vidić, Branimir 57
Vidić, Ivan 47, 283, 313, 314, 315, 317,
319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327,
342, 343
Vidov, Vjerica 239
Vidović, Dea 83, 173, 177, 183, 188, 296,
312
Vidović, Ivica 49, 50, 332
Vidušin, Dijana 247
Višar, Miguel 235
Vilar, Jean 257, 265
Vincent, Jean-Pierre 294
Vinovrški, Jasna 104
Vinterhalter, Jadranka 120
Viočić, Božidar 25, 43, 44, 47, 48, 50, 57, 58,
63, 78, 83, 192, 207, 276
Viočić, Nina 134
Visković, Josip 162, 169
Višnjjić, Goran 60, 61
Vitaljić, Irena 239
Vitasović, Romina 247
Vitasović, Šimun 91
Vitez, Zlatko 192, 193, 276, 332, 335
Vlatković, Ivica 240, 241
Vnuk, Gordana 78, 79, 83
Vodopić, Mato 79
Vojnić-Purčar, Petko 221
Vojnović, Ivo 59, 212, 217
Voltaire 163, 174
Voltolini, Loris 25
Vončina, Nikola 48

Vrgoč, Dubravka 59, 182, 188, 208, 209, 213,
214, 217, 264, 298, 299, 300, 301, 302, 304,
305, 309, 312

Vrhovac, Maksimilijan 21

Vrselja, Dražena 342, 343, 353

Vučemil, Andrija 257, 258, 262

Vučemil, Kristina 256, 265

Vučić, Miroslava 278

Vujačić, Petar 227, 228, 230

Vujčić, Borislav 47, 227, 228, 275, 276,
278

Vujović, Olga 181, 188

Vukelić, Deniver 287, 290

Vukić, Stošija 238

Vukmirica, Željko 105, 235

Vuković, Davor 296

Vuletić, Anđelko 36, 42

Vulin, Dragan 342

W

Wagner, Ljubica 227, 228, 229, 230

Wagner, Richard 100, 294

Wallis, Mick 315, 316, 327

Warhol, Andy 161

Warlikowski, Krzysztof 299, 300, 307,
309, 310, 312

Weales, Gerald 265

Webster, John 212, 217

Wedekind, Frank 294

Weill, Kurt 100

Weiss, Peter 50

Wellenkamp, Vasco 99

White, Harry 29

Whybrow, Nicolas 122

Wihstutz, Benjamin 66, 82, 83

Williams, Esther 112

Williams, Tennessee 247

Wilmer, Stephen Elliot 21, 29

Wiśniewski, Grzegorz 197

Wolf, Friedrich 133

Wurzberg, Zlatko 299, 303, 305

Z

Zadarski, Mimi 239

Zagorac, Ljiljana 104

Zagorac, Milan 254, 255, 256, 257, 260,
262

Zagorec, Mirjana 229, 230, 231, 298

Zajc, Ivan pl. 23, 24, 26, 27, 67, 75, 88, 221,
223, 227, 252, 259, 266, 308

Zajec, Tomislav 274, 343

Zalar, Hrvoje 245

Zanki, Josip 83

Zaroulia, Marilena 22, 29

Zec, Ksenija 102, 103

Zec, Zoran 223

Zečević, Zvonko 192

Zelenika, Sunčana 192, 202

Zidarić, Krešimir 271

Zidarić, Ranko 299

Zlatac, Viola, Andrea 63, 186, 187, 188,
271, 296, 312

Zlatović, Aleksandar 227, 228

Zoranić, Petar 91

Zorica, Željko 35, 36, 228

Zoričić, Zvonimir 52, 181

Zovko, Domagoj 235

Zovko, Ilija 303

Zrinski, Katarina 123, 126

Zrinski, Nikola Šubić 221, 222

Zrnčić, Kulenović, Dubravka 246

Zubčević, Nino 257, 265

Zuppa, Vjeran 13, 47, 48, 50, 245, 270, 274,
327

Zurovac, Staša 107

Ž

Žagar, Mirna 99

Žanić, Vlasta 110

Žarak, Marija 227, 231

Žic, Igor 253, 262

Žiroš, Ivan 337

Živadinov, Dragan 307

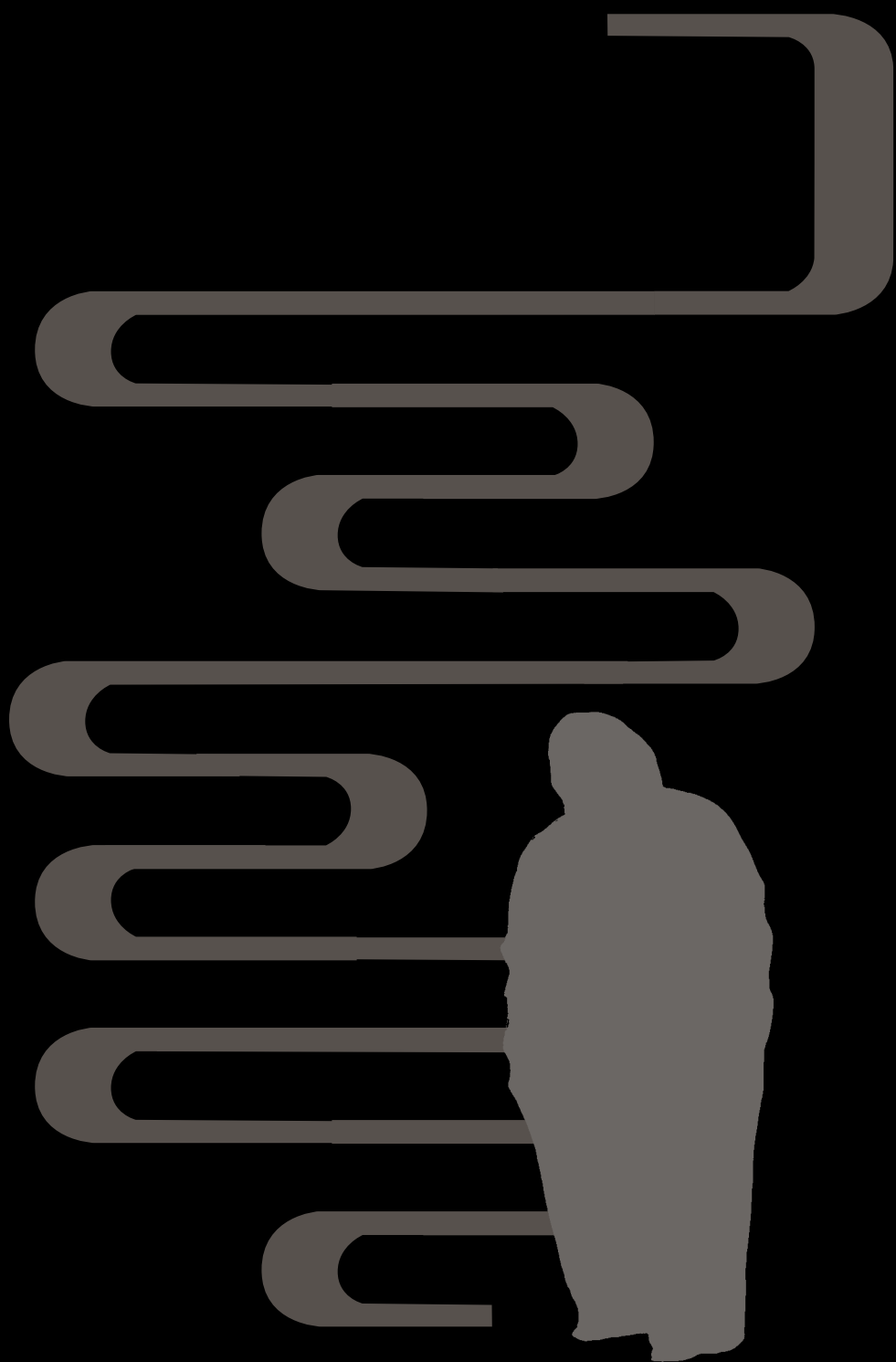
Živković, Milan 47, 223, 227, 316

Živolić, Lara 247

Živolić, Vedran 247

Župan, Ivica 110, 111, 112, 113, 119, 122

Žužul, Ivana 258, 262, 313, 342



HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI, ZAGREB
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU
FILOZOFSKI FAKULTET, OSIJEK

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2020.

Devedesete u hrvatskoj dramskoj
književnosti i kazalištu

PRVI DIO

PRIREDILA
Martina Petranović



NAKLADNICI

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti,
Trg Nikole Šubića Zrinskog 11, 10000 Zagreb
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku,
Županijska 9, 31000 Osijek
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku,
Lorenza Jägera 9, 31000 Osijek

ZA NAKLADNIKE

Akademik **Dario Vretenar**, glavni tajnik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
Dražena Vrselja, intendantica Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku
Izv. prof. dr. sc. **Ivan Trojan**, dekan Filozofskoga fakulteta u Osijeku

UREDNIKA

Martina Petranović

GRAFIČKI DIZAJN

Mario Aničić

LEKTURA

Maja Silov Tovernić

UDK OZNAKE

Nataša Daničić

TISAK

Stega tisak, Zagreb

NAKLADA

400 primjeraka

Tisak dovršen u studenom 2021.

ISBN 978-953-347-429-8 [CJELINA]

ISBN 978-953-347-430-4 [1. DIO]

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 001118611.

ADRESA UREDNIŠTVA

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta
i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
Opatička 18, 10000 Zagreb
Telefon: 01/4895-302 | E-pošta: teatar@hazu.hr

TIPOGRAFIJA

Greta Text, Greta Grande, Lumin Sans,
[N. Đurek, P. Biľák]

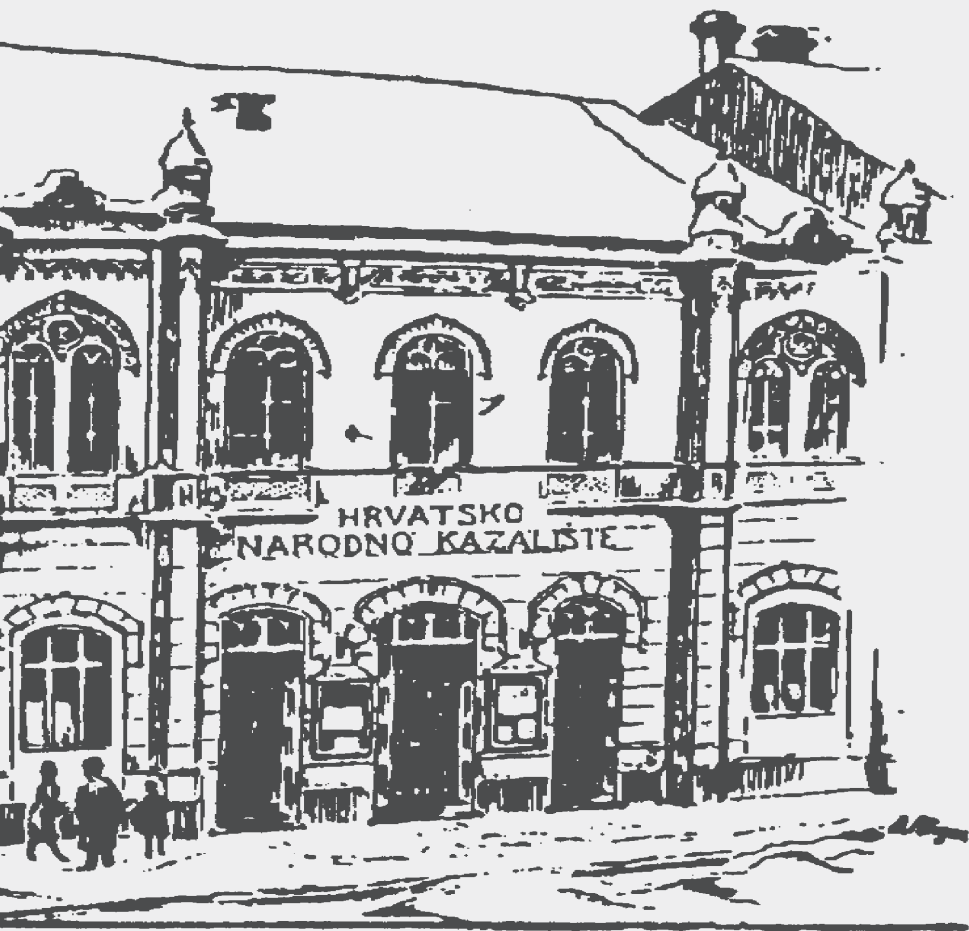
KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2020.

Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu

PRVI DIO







... Ili, riječima jednog od utemeljitelja Krležinih dana u Osijeku i njihova dugogodišnjeg voditelja, Branka Hećimovića: „Krležini dani su na neki način stvorili jednu školu u kojoj se razmjenjuju mišljenja i zajednički stvara kolektivna povijest hrvatske drame i kazališta, koja se stalno nadopunjuje.“

**KRLEŽINI
DANI
U OSIJEKU
2020.**

Devedesete
u hrvatskoj
dramskoj
književnosti
i kazalištu

PRVI DIO

PRIREDILA

Martina Petranović

AUTORI PRILOGA

Pavo Marinković

Iva Hraste Sočo

Dubravka Crnojević Carić

Boris Senker

Martina Petranović

Livija Kroflin

Maja Durinović

Suzana Marjanić

Agata Juniku

Una Bauer

Višnja Kačić Rogošić

Ana Lederer

Marijan Varjačić

Ivan Bošković

Ivan Trojan

Ana Gospić Županović

Robert Raponja

Adriana Car Mihec

Iva Rosanda Žigo

Lucija Ljubić

Viktoria Franić Tomić

Mislav Brumec

Mirna Sindičić Sabljo

Kristina Peternai Andrić

Ivana Žužul

Mira Muhoberac



Out, demons, out!, Schmrztz Teatar,
Zagreb, 1999., foto: F. Beusan.



ISBN 978-953-347-430-4



CIJENA—180 KUNA